TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang III Heft 3

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Inhalt des 3. Heftes III. Jahrgang
AUGUST 1945

Seite	161	*Le Rythme tragique*	Théophile Spœrri
„	185	*Versuch über den Begriff des Schönen*	Emil Staiger
„	198	*«Windebang»*	Susi Woodtli-Löffler
„	218	*Fragment zur Untersuchung der Dinge*	Fritz Meyer
„	225	*Notizen zu Milosz*	Gerda Zeltner-Neukomm
„	235	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Erich Brock, Zürich; Fritz Meyer, Bassersdorf; Théophile Spœrri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich; Susi Woodtli-Löffler, Basel; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

LE RYTHME TRAGIQUE

Par Théophile Spœrri

Certaines rencontres historiques sont si révélatrices qu'on y fait toujours de nouvelles découvertes. Nous pensons entre autres à celles de Dante et de Pétrarque, de l'Arioste et du Tasse, de Schiller et de Gœthe. Dans tous ces cas la rencontre a eu des répercussions sur des plans expressifs très divers. La rencontre entre Corneille et Racine s'est faite sur le plan purement dramatique, elle a été dans le plein sens du mot: le drame de la rencontre.[1]

On ne peut reprendre le fameux parallèle de Corneille et de Racine auquel tant de sueurs scolaires et tant de génie critique ont été consacrés, que si l'on descend dans la couche la plus profonde de la poésie: dans le domaine mouvant du rythme.

L'alexandrin classique est la base rythmique commune aux deux poètes. Il a la merveilleuse mobilité d'un organisme vivant. Son corps est formé par les douze syllabes réparties en deux hémistiches. Les accents fixes sur la sixième et douzième syllabe, l'alternance des rimes masculines et féminines accentuent l'impression de symétrie et d'équilibre, sans altérer la fluidité changeante du vers. L'élément structurel le plus important de l'alexandrin, sa colonne vertébrale pour ainsi dire, c'est la césure. On peut distinguer d'après la césure les différentes variantes du vers classique.

Nous appellerons «vers équilibré» un alexandrin dans lequel la césure du milieu est fortement marquée, ce qui veut dire que l'accent donné à la sixième syllabe par le sens de la phrase est plus fort que tous les autres accents à l'intérieur du vers et que l'arrêt entre les deux moitiés, rendu possible par la structure de la phrase, est plus long que toutes les autres coupes.

Présente, / je vous fuis; // absente, / je vous trouve . . .
(*Phèdre* II 2)

[1] Sur la philosophie de la rencontre voir la thèse de Philippe Muller sur *Scheler* (Neuchâtel 1945).

Nous opposons au vers équilibré deux formes de vers déséquilibrés: le «vers coupé» où la première moitié est coupée par un arrêt syntaxique plus marqué que celui de la césure.

J'aime. // Ne pense pas / qu'au moment que je t'aime . . .
(*Phèdre* II 5)

le «vers brisé», où la seconde moitié est brisée par une coupe plus forte que celle de la césure.

Je n'écoute plus rien: / et, / pour jamais, // adieu . . .
(*Bérénice* IV 5)

Nous faisons une différence entre «coupé» et «brisé» parce que la rupture du mouvement rythmique dans le second hémistiche est plus sensible que dans le premier. Cela s'explique par le sentiment de totalité que donne le vers entier et qui est perçu d'autant plus nettement que le vers s'approche de sa fin.[1]

Le sentiment de la rupture peut aussi être renforcé par le fait que l'alexandrin est réparti sur plusieurs personnes. C'est ce qu'on peut appeler un «vers partagé».

HERMIONE
Courez au temple. // Il faut immoler . . . //

ORESTE
Qui? //

HERMIONE
Pyrrhus.
(*Andromaque* IV 3)

Cet alexandrin est un vers déséquilibré, sans césure du milieu, un vers coupé, brisé, partagé.

Toute la merveilleuse diversité de Corneille et de Racine peut s'exprimer au moyen de ces simples éléments rythmiques.

---

[1] La peinture offre une analogie frappante. On lit inconsciemment un tableau, comme un vers, de gauche à droite. Ainsi des ruptures d'harmonie sont plus choquantes du côté droit où la structure se parachève que du côté gauche où elle ne fait que se préparer. Voir H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel 1941: *«Ueber das Rechts und Links im Bilde»*, p. 82 ss. Pour la métrique en général voir Th. Spoerri, *Französische Metrik*. München 1929. — P. Menzerath, *Die Polyrhythmie des franz. Verses*. Archiv für die gesamte Phonetik. I. Abt. Bd. 6. Heft 1 (1942). W. Blechmann, *Zur Erfassung des Rhythmus in der franz. Poesie*. Ibidem II. Abt. Bd. 5. H. 4.

La césure de Corneille est comme le fameux point d'appui que réclamait Archimède pour soulever le monde. Toujours, dans le drame cornélien, deux mondes s'affrontent, mais leur opposition n'est là que pour permettre au héros de s'élever dans l'un pour dominer l'autre. Ce qui importe, c'est le mouvement ascensionnel, le triomphe de la verticale.[1]

DON DIEGUE

Porte, porte plus haut // le fruit de ta victoire;
Je t'ai donné *la vie,* // et tu me rends *la gloire;*
Et d'autant que *l'honneur* // m'est plus cher que *le jour,*
D'autant plus maintenant // je te dois de retour,
Mais d'*un cœur magnanime* // éloigne *ces faiblesses.*
Nous n'avons qu'*un honneur,* // il est *tant de maîtresses;*
L'amour n'est qu'un plaisir, // *l'honneur est un devoir.*

DON RODRIGUE

Ah! que me dites-vous? //

DON DIEGUE

Ce que tu dois savoir.
(*Le Cid* III 6)

Dans tout ce passage qu'un puissant élan vers la hauteur enlève dès les premières portées, nous n'avons devant nous que des vers équilibrés. Aucun vers n'est coupé ni brisé. Même le vers partagé de la fin ne fait que souligner l'affirmation finale qui consacre le triomphe du monde supérieur, le monde de l'honneur familial, du devoir, de la volonté, de la raison («ce que tu dois savoir») sur le monde inférieur, celui de la passion individuelle, de la vie naturelle («le jour»), du plaisir, du trouble, du cœur, de l'indécision. L'équilibre du vers exprime la fermeté souveraine de l'esprit qui a su s'élever au-dessus des basses tentations du sentiment.

[1] Sur la verticalité et Corneille en général voir E. Merian-Genast, *Corneille's Wertgefühl im Spiegel seiner Bildersprache.* Festschrift Tappolet. Basel 1935. Du même auteur: *Corneille als Dichter des Stolzes.* Roman. Forschungen 51 (1937). Gerda Neukomm, *Formwerdung und Formzerfall bei Pierre Corneille.* Diss. Zürich 1941. Sur la structure temporelle de l'alexandrin cornélien voir K. Jung, *Die absolute Zukunft im Werke von Pierre Corneille.* Diss. Zürich 1944.

La victoire de l'altitude peut être marquée dans les grands alexandrins équilibrés par la place donnée à la valeur supérieure: l'accent positif se place alors dans le premier hémistiche, l'accent négatif dans le second; par une puissante anticipation du futur la conscience victorieuse domine dès le commencement l'ensemble du vers.

Contre mon propre *honneur* // mon *amour* s'intéresse:
Il faut venger *un père* // et perdre *une maîtresse.*
(*Le Cid* I 6)

J'admire ton *courage* // et *je plains* ta *jeunesse*
(II 2)

Admirait ton *courage* // et *plaignait* ton *amour*
(IV 2)

Rome a choisi mon bras, // *je* n'examine plus rien
(*Horace* II 3)

Cette priorité de la valeur supérieure peut se montrer dans la suite de deux vers.

La solide vertu dont je fais vanité
N'admet point de *faiblesse* avec sa fermeté
(*Horace* II 3)

C'est à toi d'*élever* tes sentiments aux miens,
Non à moi de *descendre* à la honte des tiens.
(IV 7) [1]

De l'équilibre de ce rythme héroïque avec sa tension verticale qui marque la victoire sur les puissances inférieures il faut distinguer la régularité massive et horizontale d'un rythme purement mécanique. Ce rythme régulier qui est à la base de tous les autres rythmes peut avoir la grandeur d'un rythme cosmique. Quelquefois chez Corneille il prend l'allure d'une marche militaire qui scande le pas cadencé des conquérants de l'espace:

[1] Voir d'autres exemples dans la thèse de K. Jung, p. 41 ss. Il est bon de noter à l'avance que bien que nous puissions multiplier les exemples à l'appui de nos thèses ce n'est pas seulement la quantité qui est décisive, mais ce qu'on pourrait appeler *la valeur spécifique du vers.* Certains vers ont un caractère si typiquement cornélien qu'ils pèsent davantage à eux seuls qu'une douzaine de vers neutres.

Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre,
Et nous faisons courir les ruisseaux de leur sang
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang...
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,
Sont des champs de carnage où triomphe la mort...
Le flux les apporta; le reflux les remporte...
(*Le Cid* IV 3)

A côté de ces vers équilibrés et mesurés on trouve quelquefois chez Corneille des vers déséquilibrés, des vers à césure déplacée. Ils détonnent étrangement dans le glorieux défilé des cadences régulières. Or il est facile de constater qu'au détrônement de la césure correspond l'abdication de la volonté ascensionnelle. Le vers déséquilibré donne essor à un sentiment de tendresse qui s'abandonne à sa pente.

Je cherche le silence / et la nuit // pour pleurer
(*Le Cid* III 4)
J'ai pleuré // quand la gloire / entrait dans leur maison
(*Horace* I 1)
Cher amant, // n'attends plus / d'être un jour mon époux,
Jamais, jamais...
(I 2)
Je le sais, // mais enfin je vous aime, // et je crains
(*Polyeucte* I 2)
Un soupir, // une larme à regret épandue
(II 2) [1]

Dans tous ces exemples c'est une femme, Chimène, Camille, Pauline, qui pleure, souffre, désespère, aime, se résigne et soupire. Et c'est la réaction d'une femme contre la puissance dominatrice de l'homme qui fait explosion dans une suite effrayante de vers déséquilibrés:

[1] Il faut, pour bien interpréter ces exemples, faire attention aux interférences entre la structure syntaxique de la phrase et sa ligne mélodique. Si l'on ne tenait compte que de la courbe montante et descendante de la vague mélodieuse, certains de ces vers, comme par exemple le dernier, donneraient l'impression d'être symétriques, donc parfaitement équilibrés. Mais la syntaxe détruit cet équilibre. «A regret épandue» ne peut se rapporter qu'à «une larme» et non à «un soupir»; il y a donc une coupe plus marquée entre «soupir» et «une larme» que dans la césure entre «larme» et «à regret».

Rome, // l'unique objet / de mon ressentiment!
Rome, // à qui vient ton bras / d'immoler mon amant!
Rome, // qui t'a vu naître / et que ton cœur adore!
Rome, // enfin, // que je hais / parce qu'elle t'honore...
(*Horace* IV 3)

Les nombreux vers partagés et brisés dans *Polyeucte* sont en rapport étroit avec l'amour tendre et irraisonné de la femme.

POLYEUCTE
... je vous quitte à regret;
Mais enfin il le faut. //

PAULINE
Vous m'aimez? //

POLYEUCTE
Je vous aime,
Le ciel m'en soit témoin, cent fois plus que moi-même;
Mais... //

PAULINE
Mais mon déplaisir / ne peut vous émouvoir!
(I 2)

Plus tard cette même réplique est reprise sur un ton plus élevé:

PAULINE
Quittez cette chimère, / et m'aimez. //

POLYEUCTE
Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, // mais bien plus que moi-même. (IV 3) [1]

---

[1] D'autres exemples de vers, coupés par l'intervention de Pauline:

POLYEUCTE
Hélas! //
PAULINE
Que cet hélas / a de peine à sortir! (IV 3)

SEVERE
Avant que... //
PAULINE
Brisons là: / je crains de trop entendre (IV 5)

Les mêmes cadences brisées reflètent les sentiments d'un homme qui s'abandonne à la fatalité d'un amour désespéré. Sévère, malgré ses fonctions d'ambassadeur romain, ne représente plus l'homme dominateur mais l'être brisé par la passion. La brisure se fait au moment où il apprend que Pauline est mariée; le rythme du vers reproduit le choc provoqué par cette révélation.

FABIEN
Je tremble à vous le dire; // elle est . . . //

SEVERE
Quoi? //

FABIEN
Mariée.

SEVERE
Soutiens-moi, // Fabien; // ce coup de foudre est grand. . .
Voyons-la toutefois, et dans ce triste lieu
Achevons de mourir en lui disant adieu. . .

FABIEN
Seigneur, // considérez . . . //

SEVERE
Tout est considéré.
Quel désordre peut craindre un cœur désespéré?
N'y consent-elle pas?

FABIEN
Oui, Seigneur, mais . . . //

SEVERE
N'importe.

FABIEN
Cette vive douleur en deviendra plus forte.

SEVERE
Et ce n'est pas un mal que je veuille guérir;
Je ne veux que la voir, / soupirer, // et mourir.
(II 1)

Cette même cantilène est répétée plus tard sur un ton plus désolé encore:

Laisse-la-moi donc voir, // soupirer, // et mourir.

La brisure rythmique, ici, est renforcée par une brisure syntaxique; si dans le premier vers le commencement «Je ne veux...» peut embrasser la fin: «mourir», dans le second vers il n'y a plus de correspondance possible entre «Laisse-la-moi...» et: «soupirer, et mourir». Ce même climat tendre et passionné où la volonté se détend dans un vers qui se défait est évoqué par le plus pur alexandrin romantique qui retentit au milieu du grand siècle:

EURYDICE

Je veux, // sans que la mort / ose me secourir
Toujours aimer, // toujours souffrir, // toujours mourir...

A cette plainte d'une femme répond le cri désespéré d'un homme:

EURYDICE

Mais adieu: // je m'égare. //

SURENA

Où dois-je recourir,

O ciel! // s'il faut toujours aimer, // souffrir, // mourir?
(*Suréna* I 3)

Suréna, où l'on entend vibrer les vers les plus brisés, les plus raciniens de Corneille est la dernière pièce du poète. C'est comme si, arrivé à sa limite, renonçant définitivement au triomphe hautain de la volonté, il donnait enfin libre cours à la musique intérieure que son cœur chaste et viril n'avait jusqu'alors laissé entendre que malgré lui.

Mais ces rythmes rompus, aux yeux du grand Corneille, ne sont que témoignages de faiblesse. De toute sa passion d'homme il cherche à s'élever au-dessus de sa propre tendresse, il veut la surmonter, la vaincre. Le vrai vers cornélien c'est l'alexandrin fortement articulé par la césure du milieu, qui rend glorieusement manifeste la victoire de la volonté sur toutes les basses forces élémentaires.

Cette irrésistible montée des rythmes triomphants correspond à la gradation verticale des valeurs. En faisant res-

sortir la différence de niveau entre les valeurs inférieures et les valeurs supérieures, le poète crée une puissante tension vers la hauteur.

Dans les célèbres stances du Cid on voit émerger d'un chaos de tendances discordantes les premiers linéaments d'un monde ordonné et gradué. D'abord les vers ne montrent aucune articulation, tous les termes flottent au même niveau dans un mélange que n'ordonne aucune césure; même là où la césure marque un équilibre extérieur, les accents positifs et négatifs se croisent à l'intérieur des hémistiches:

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie ...
(*Le Cid* I 7)

Il n'y a pas de rang marqué par la place dans le vers; aucune direction n'est clairement indiquée:

Contre mon propre *honneur* / mon *amour* s'intéresse ...
L'un m'anime le cœur, *l'autre* retient mon bras ...
Des deux côtés mon mal est infini ...

Mais dans la cinquième stance, tout à coup, le mouvement s'ordonne. On voit surgir les valeurs éternelles: raison, gloire, mémoire, honneur — ma maison, l'Espagne.[1] Les différences de niveau s'accusent. Au vers de la quatrième stance qui mettait les valeurs sur le même plan:

Je dois à ma maîtresse *aussi bien* qu'à mon père ...

répond le vers de la cinquième:

Je dois tout à mon père *avant qu'*à ma maîtresse ...

Dans *Horace* l'opposition entre les deux plans est fixée dès le commencement: la sphère de l'intimité est incarnée dans Camille, le dévouement à la chose publique dans Horace. Curiace est entre les deux, mais il ne donne que plus de relief à la grandeur du héros; la molle césure et la rime féminine le caractérisent autant que la rime masculine et la nette coupure médiane définissent l'attitude d'Horace:

[1] G. Neukomm montre comment la permanence des valeurs s'affirme dans l'accumulation des infinitifs, loc. cit. p. 41 s.

HORACE

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus

CURIACE

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue

(II 3)

Sur le plan humain, Corneille atteint le point culminant dans *Cinna.* La pièce commence par le monologue d'une femme. Elle part comme le Cid du plan du cœur, et le conflit intérieur se montre dans un vers où deux accents forts sur le mot-clef répété se rencontrent à la césure:

Oui, Cinna, contre *moi* // *moi*-même je m'irrite . . .

(I 1)

Puis le «moi» trop subjectif est remplacé par un «on» plus objectif («Mais peut-on en verser, alors qu'on venge un père?»). Et voilà que se profile avec clarté l'étagement des valeurs:

Amour, sers mon *devoir* // et ne le combats plus!
Lui céder c'est ta *gloire,* // et le vaincre ta *honte:*
Montre-toi *généreux,* // souffrant qu'il te *surmonte;*
Plus tu lui donneras, plus il te va donner,
Et ne *triomphera* // que pour te *couronner.*

Mais c'est quand même dans l'homme que le triomphe de la verticalité se manifeste dans toute sa puissance. Le grand monologue d'Auguste dans la scène finale (*Cinna* V 3) commence par des rythmes accélérés, vers fluides sans césure accentuée qui viennent comme des vagues déferler sur les obstacles qui s'opposent encore à la souveraine poussée vers la hauteur.

En est-ce assez, / ô Ciel! / et le sort pour me nuire
A-t-il quelqu'un des miens / qu'il veuille encore séduire?
Qu'il joigne à ses efforts / le secours des enfers. . .

Puis vient le vers ralenti et fortement articulé annonçant la victoire:

Je suis maître de moi // comme de l'univers. . .

repris par un vers où chaque hémistiche a l'ampleur d'un vers entier, et où les valeurs temporelles se cristallisent en blocs d'éternité:

Je le *suis,* // je *veux l'être* ///. O *siècles,* // ô *mémoire,*
Conservez à jamais // ma *dernière victoire*
Je triomphe aujourd'hui. . .

Un seul dépassement en hauteur est encore possible: la montée vers la transcendance.

Polyeucte est construit comme une fugue sur le contraste éternel entre l'homme et la femme. La pièce commence dans le trouble créé par le rêve d'une femme, mais le «réveil» détruit les «vains objets» formés par «l'amas confus des vapeurs de la nuit» — le rêve transmué en révélation: c'est le sujet même du drame.

Jamais comme dans *Polyeucte* Corneille ne s'est avancé autant dans les profondeurs d'une âme féminine, jamais il n'a atteint plus d'intimité, plus de tendresse. Mais c'est pour faire éclater plus triomphalement la victoire de l'homme. A celle qui cède à son penchant humain il oppose celui qui se donne tout entier à une cause surhumaine, et cet élan vers la transcendance est si irrésistible qu'il entraîne à sa suite tous ceux qui semblaient rivés indissolublement à la réalité terrestre.

Sur le plan horizontal de l'amour entre Pauline et Sévère les mélanges troublants sont encore possibles. On le voit dans la nostalgique cantate à deux voix où le déséquilibre intérieur se montre dans le déplacement de la césure:

SEVERE

Adieu // trop vertueux objet, // et trop charmant.

PAULINE

Adieu, // trop malheureux et trop parfait amant.

(II 2)

Mais sur la ligne verticale il n'y a plus d'hésitation; les substances se séparent et leur opposition est d'autant plus

cruelle qu'elle s'exprime dans les vers partagés d'un émouvant duo d'amour:

PAULINE

Au nom de cet amour ne m'abandonnez pas.

POLYEUCTE

Au nom de cet amour, daignez suivre pas.

PAULINE

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?

POLYEUCTE

C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.

PAULINE

Imaginations!

POLYEUCTE

Célestes vérités!

PAULINE

Etrange aveuglement!

POLYEUCTE

Eternelles clartés!

(IV 3)

Au moment où Corneille atteint le sommet, la puissance victorieuse supprime la puissance adverse, le conflit disparaît, le drame cesse, le mouvement s'arrête. Cette fixation du temps, cette transmutation de l'instant fugitif en éternité à laquelle correspond la domination sur l'espace total, est la révélation suprême de l'être.[1] En atteignant la plénitude de l'être, le héros se place dans la totalité de l'espace et du temps:

Je suis maître de moi comme de l'*univers;*
Je le *suis,* je veux l'*être.* O siècles, ô mémoire
Conservez *à jamais* ma dernière victoire...

La victoire temporelle de l'être se manifeste dans les adverbes-clefs «toujours» et «encore»:

[1] G. Neukomm p. 82, 94, 96.

EMILIE

Je suis toujours moi-même, et mon cœur n'est point autre.

CINNA

Je suis toujours moi-même, et ma foi *toujours* pure

(III 4)

Ce qui sur le plan de l'être appelle le «toujours», sur le plan du faire réclame l'«encore»:

Je le ferais *encor,* si j'avais à le faire

(*Le Cid* III 4, *Polyeucte* V 3)

Arrivés à ce point culminant il vaut la peine de jeter un coup d'œil en arrière pour se rendre compte de la complexité du rythme de Corneille. Le triple étagement que nous avons vu se dessiner à travers les exemples cités correspond à la superposition des rythmes temporels.[1]

Le rythme cosmique, le «rythme du monde», réglé par le mouvement des astres, mécanisé par le battement de l'horloge est à la base du «temps mesuré», du «temps-espace» de Bergson. Sa loi c'est la stricte alternance des temps forts et des temps faibles qui peuvent en poésie se suivre syllabe par syllabe ou hémistiche par hémistiche et dont le caractère principal est la régularité fortement accentuée d'une marche militaire. Chez Corneille ce rythme alternant forme la basse continue sur laquelle s'élèvent les lignes plus souples des autres rythmes.

Le rythme dynamique, le «rythme de la vie» reproduit les mouvements de croissance et de décroissance auxquels correspondent intérieurement des sentiments de tension et de détente. Il représente le «temps vécu», le «temps de l'âme», la «durée» bergsonienne: la fluidité intérieure de la vie, le sentiment du devenir inégal, changeant, tantôt précipité,

[1] G. Bachelard dans *La dialectique de la durée* (Paris 1936) à la fin du chapitre sur *Les superpositions temporelles* établit une hierarchie de l'amour qui coïncide avec le triple étagement du rythme cornélien: L'amour simple est attaché à l'objet, engagé dans le monde; l'amour à la seconde puissance (l'amour de l'amour) met l'accent sur le sujet de la passion; l'amour à la troisième puissance (l'amour de l'amour de l'amour) «accède à l'idéalisme pur», il est «libre et fidèle, pur art de l'amour» (p. 126). Cet amour seul atteint la hauteur qui englobe à la fois la réalité de l'objet et la puissance du sujet.

tantôt ralenti, l'allure hésitante qui obéit aux intermittences du cœur.[1] Chez Corneille on le retrouve sous la forme de l'alexandrin déséquilibré qui se plie aux fluctuations mouvantes de la passion féminine.

Le rythme héroïque, le «rythme de l'esprit» est l'expression d'une lutte dramatique, qui cherche à transposer une vision en réalité. Ce passage de l'anticipation à la réalisation avec toutes ses alternatives d'attente passionnée et de cruelles déceptions, de résistances vaincues et d'élans avortés, de poussée vers la hauteur et de chutes dans l'abîme, de défaites menaçantes et de triomphe final donne une signification spirituelle aux rythmes inférieurs.[2] Il reproduit la «plénitude du temps»: mis en branle par le futur anticipé, il fond la fixité du passé dans la fluidité du présent. Il se rapproche du rythme fondamental mais sa régularité n'est pas mécanique et extérieure, elle est toute vibrante de la vie qu'elle contient et maîtrise. C'est cette victoire de l'esprit sur les remous de l'inconscient, sur la mobilité trouble des instincts que marque le rythme héroïque de Corneille.

Corneille ne pourra plus s'élever plus haut. Pour maintenir sa ligne montante il accumulera désormais les obstacles extérieurs, il compliquera l'intrigue, il supprimera brutalement au nom de la volonté virile les puissances de l'âme. Dans l'*Examen de Nicomède* il prend pleinement conscience de son procédé: «*La tendresse et les passions* qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci; *la grandeur de courage* y règne seule, et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en saurait arracher une plainte. Elle y est combattue par la politique, et n'oppose à ses artifices qu'une *prudence généreuse,* qui marche à visage découvert, qui *prévoit le péril sans s'émouvoir,* et qui ne veut point d'autre appui que celui de *sa vertu* et de *l'amour qu'elle imprime dans le cœur de tous les peuples.*» Corneille, bourgeois

[1] Voir R. Poirier, *Temps spirituel et temps matériel.* Recherches philosophiques 1935—1936. Sur la dialectique du temps voir G. Bachelard loc. cit. et A. Koyré, *Hegel à Jéna.* Rev. d'hist. et de phil. relig. 1935.
[2] Sur les rapports entre l'anticipation réalisée et le rythme voir C. Sganzini, *Vom grundsätzlichen Gebrauch des Gesichtspunktes «Vorwegnahme» (Antezipation).* Festschrift Herbertz, Bern 1939.

timide dans sa vie privée et ayant sous les yeux la décadence des grands seigneurs féodaux, ne pouvait plus insuffler de vie aux machines politiques de ses drames. Le temps des héros était passé. Le centre de gravité était en train de se déplacer. Il fallait trouver un point d'appui plus central. Le monde devait être reconstruit par le dedans. C'est Racine qui viendra se placer au vrai carrefour des forces humaines et sociales. Mais la rencontre avec Corneille sera nécessaire pour lui faire prendre conscience de son véritable rôle.

*

Nulle part la différence fondamentale entre Racine et Corneille ne saute aux yeux comme dans la pièce que Racine a écrite en concurrence avec Corneille et où le jeune poète semble se rapprocher le plus de son vieux rival: *Bérénice.*

Déjà par la mise en scène Racine montre qu'il veut mettre au même niveau les deux mondes, celui de l'homme, de la vocation, de la chose publique et celui de la femme, de la communion intime, de la vie privée: «La scène est à Rome, dans un cabinet qui est *entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice.*» Ce cabinet du milieu est le lieu de rencontre entre les deux mondes, mais il s'agit d'une rencontre réelle, d'une rencontre humaine, de la rencontre entre les personnes qui incarnent les deux mondes opposés.

Le monde de Titus est un monde viril comme celui de Corneille. C'est le monde de l'action, de la domination de l'homme. Mais combien cette vocation a pris un sens plus profond, on le voit dans le vers où le choc rythmique fait sentir le paradoxe fondamental:

Mais il ne s'agit plus de vivre, // il faut régner
(IV 5)

Lorsque Titus parle des cœurs «dignes de régner», lorsqu'il évoque les «projets de grandeur et de la gloire», il pense à la misère humaine qu'il pourrait combattre («Quels pleurs ai-je séchés»), à l'avènement d'un ordre plus équitable que les hommes attendent de lui («Dans quels yeux satisfaits ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?»). Régner, pour Titus c'est changer le monde:

L'univers a-t-il vu changer ses destinées?

(IV 4)

L'amour même le pousse à se dépenser dans l'action:

Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime, et gagner son vainqueur!
Je prodiguai mon sang; tout fit place à mes armes:
Je revins triomphant. Mais le sang et les larmes
Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux:
J'entrepris le bonheur de mille malheureux...

(II 2)

Combien plus personnel, plus intime est le monde de Bérénice, combien plus près de l'être que du faire! On voit comme la femme est attachée à la présence réelle de l'être aimé au moment où elle se représente ce que sera sa vie dans la séparation:

... Pour jamais! // Ah, seigneur! / songez-vous en
vous-même
Combien ce mot cruel / est affreux // quand on aime?
Dans un mois, / dans un an, / combien souffrirons-nous,
Seigneur, // que tant de mers / me séparent de vous;
Que le jour recommence, // et que le jour finisse,
Sans que jamais / Titus / puisse voir Bérénice,
Sans que, / de tout le jour, / je puisse voir Titus?

(IV 5)

D'abord la volonté de l'homme semble avoir le dessus. Titus ne peut pas céder à l'amour, il ne veut pas trahir sa vocation en violant les lois de la cité. Mais il ne peut pas comme Polyeucte passer par-dessus la réalité proche et intime de la femme. Il a engagé sa vie dans son amour pour Bérénice. Il ne peut se dégager de l'amour sans se dégager aussi de sa vie. Voilà ce qu'annonçaient les paroles qu'il avait prononcées sans en mesurer encore la portée:

Mais il ne s'agit plus de vivre...

Donc il renoncera à la vie. Le droit sacré de la cité est respecté, mais son droit personnel à l'existence est déchu. Et la même chose se passera pour Bérénice. Vivre, pour la femme, sans participer à la vie de celui qu'elle aime est un

déchirement, une agonie indéfiniment répétée. Mais au moment où Titus est prêt à mourir à cause d'elle, elle se rend compte de la dignité de l'homme, de sa valeur pour le monde. La majesté de Titus dont elle admirait l'éclat extérieur («Cette pourpre, cet or . . .») lui apparaît maintenant dans sa vraie signification. Elle aussi, est prête au sacrifice.

Aucun des deux ne peut renier son monde, ni trahir la loi de sa vie. Titus reste fidèle à l'appel de l'empire, Bérénice aux droits de la personne. Et en même temps chacun sent qu'il ne peut pas vivre sans l'autre. «Ni avec toi, ni sans toi, je ne peux vivre», s'écriait Augustin. Dans le choc de la rencontre les deux mondes, comme des boules de verre, se brisent.

Le rythme de Racine ne peut être autre qu'un rythme brisé. La plupart de ses plus beaux vers sont des vers déséquilibrés, à césure déplacée, vers coupés, vers brisés, vers partagés. Il suffit d'en citer quelques-uns pour faire tout de suite sentir la différence entre le rythme de Corneille et celui de Racine:

Je pars, // fidèle encor, / quand je n'espère plus
(*Bérénice* I 2)

Si Titus a parlé, s'il l'épouse, // je pars
(I 3)

Que dites-vous? // ah ciel! / quel adieu! / quel langage!
(I 4)

Je viens percer un cœur / que j'adore // qui m'aime,
Et pourquoi le percer? / qui l'ordonne? // moi-même
(IV 4)

Adieu, // seigneur, // régnez: // je ne vous verrai plus
(V 7)

On pourrait multiplier indéfiniment ces exemples. La brisure est encore plus prononcée, lorsque le vers est partagé. Chacun des exemples qui suivent marque un tournant décisif du drame.

ANTIOCHUS

Arsace, // il faut partir / quand j'aurai vu la reine

ARSACE

Qui doit partir? //

ANTIOCHUS
Moi. //

ARSACE
Vous? //

ANTIOCHUS
En sortant du palais
(I 3)

TITUS
Je vais, / Paulin . . . // O ciel! puis-je le déclarer?

PAULIN
Quoi, seigneur? //

TITUS
Pour jamais / je vais m'en séparer
(II 2)

TITUS
Mais . . . //

BERENICE
Achevez. //

TITUS
Hélas! //

BERENICE
Parlez. //

TITUS
Rome . . . // l'empire . . .

BERENICE
Eh bien? //

TITUS
Sortons, // Paulin: // je ne lui puis rien dire
(II 4)

ANTIOCHUS
Titus m'a commandé . . . //

BERENICE
Quoi? //

ANTIOCHUS

De vous déclarer
Qu'à jamais // l'un de l'autre / il faut vous séparer.

BERENICE

Nous séparer! // qui? // moi? // Titus de Bérénice? . . .
Titus m'aime, // Titus ne veut point que je meure.
Allons le voir; // je veux lui parler tout à l'heure.
Allons // (III 3)

BERENICE

Je ne veux plus vous voir

TITUS

Mais, / de grâce, / écoutez. /

BERENICE

Il n'est plus temps. //

TITUS

Madame,
Un mot. //

BERENICE

Non . . . (V 5)

BERENICE (à Titus)

Pour la dernière fois, // adieu, // seigneur. ///

ANTIOCHUS

Hélas!
(V 7)

Ce dernier vers de *Bérénice* est un vers partagé et brisé. La brisure du vers indique à la fois la brisure du temps et de l'amour.

Brisure de l'amour . . . adieu, seigneur . . .

Brisure du temps. A l'«encore» et au «toujours» de Corneille s'oppose chez Racine le cri du cœur si souvent répété: Pour la dernière fois. Il annonce que l'homme est arrivé à sa limite. Et c'est ce qui donne une telle urgence à chaque geste, à chaque mot. On est au bord de son temps comme on est au bord du gouffre, en face du néant.

Toujours la tragédie mène le héros à cette situation désespérée. Elle l'accule à ses dernières limites. Sur le plan de la vie ordinaire il n'y a plus d'issue. Il faut passer à un autre plan. Et voici que se montre tout à coup l'autre côté de la rupture tragique: en faisant sauter les cadres de la vie quotidienne, en rompant les continuités temporelles, mécanisées par l'habitude, en défaisant les structures conventionnelles et figées de la société, elle ouvre l'horizon sur un monde nouveau. A travers la brisure qui, dans le drame de Racine, se fait par le choc entre le monde de l'homme et celui de la femme se montre soudain le vrai monde, «l'univers». Bérénice, dans son adieu final, associant Antiochus au sacrifice commun, sort de son cercle privé en plaçant le plus intime de son cœur dans l'horizon le plus vaste:

Adieu. Servons tous trois d'exemple à *l'univers*
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

On sent dans cet élargissement comme un souffle de libération. Comme dans le triomphe d'Auguste nous voyons s'ouvrir devant nous l'horizon total de l'espace et du temps.

Ici, cependant, apparaît la différence la plus profonde entre Corneille et Racine. Dans les deux cas la victoire est associée au sacrifice. Auguste aussi, sacrifie ses revendications personnelles, son droit à la vengeance. Lui aussi se dépasse en se surmontant. Mais Corneille place l'accent sur la victoire, Racine sur le sacrifice. Ce léger déplacement de l'accent change du tout au tout la structure du monde et le rythme de la vie.

Chez Corneille, ce qui reste au premier plan, c'est le triomphe de l'homme, chez Racine la grandeur de l'univers. Dans le premier cas le mouvement s'arrête et le monde s'efface. On ne peut monter plus haut que le sommet. Arrivé au point culminant, si l'on ne tient compte que de son propre triomphe, on n'a plus rien devant soi. «Monde pour moi tu n'as plus rien», s'écrie Polyeucte (IV 2) [1] et toute l'œuvre qui le suit

[1] G. Neukomm p. 126 s. Pour l'interprétation de *Bérénice* et la notion de l'univers je me suis appuyé sur la thèse encore manuscrite de H. W. Mertens, *La décadence du théâtre classique.*

montre l'appauvrissement du monde qui se fait pour celui qui ne voit devant lui que le but personnel à atteindre, le piétinement sur place de celui qui n'a sous les pieds que le terrain conquis.

Chez Racine le mouvement continue indéfiniment. Le temps dépassant toujours ses propres limites ne s'arrête jamais. L'horizon s'élargit constamment. Et cependant, dans cette marche vers la totalité rien n'est supprimé, tout reste inclus.

Corneille est dualiste: en opposant deux mondes l'un à l'autre, il nous oblige à faire un choix; il faut se mettre d'un côté ou de l'autre, et, en se décidant pour l'une des alternatives on déclare inférieure la partie adverse, on la supprime.

Racine nous entraîne dans un mouvement dialectique infini: il ne résout pas par un choix le conflit entre les mondes opposés, il nous force à passer à un plan toujours plus profond.

Le conflit pour Corneille reste toujours à la surface. Même quand il s'agit d'un débat intérieur, le poète le localise en un combat entre deux adversaires. Domitie, en parlant de son propre chagrin, le met à la troisième personne:

Je le chasse, il revient; je l'étouffe, il renaît
(*Tite et Bérénice* I 1)

Racine souligne le paradoxe de l'opposition en mettant le sujet des mouvements contraires à la même personne:

Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte
(*Bérénice* V 7)

Dans *Phèdre* le contraste s'approfondit par le fait que la rencontre et la séparation se dégagent de la loi de l'espace:

Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve
(II 2)

Finalement l'opposition se manifeste à l'intérieur du même cœur:

Maintenant je me cherche et ne me trouve plus . . .
(II 2)

Le mouvement dialectique devient l'expression d'une recherche qui va au-delà de toutes les limites. Pascal a formulé avec une simplicité classique cette transcendance de l'humain:

Apprenez que l'homme passe infiniment l'homme (fr. 434)

Ce dépassement de toute dimension humaine nous fait entrevoir tout à coup une réalité nouvelle.

Dans *Britannicus* déjà, la fuite de Junie au temple des Vestales fait une brèche lumineuse dans le sombre envoûtement de la dictature néronienne. Cette ouverture s'élargit à travers les pièces suivantes et se fait toute grande dans *Phèdre:* le drame se joue sous un ciel ouvert dans la présence immédiate des dieux. Dans *Athalie* enfin, la toute-puissance et l'omniprésence de Dieu est rendue visible monumentalement par le temple; le jeu de scène du dernier acte la «révèle» dans le sens le plus concret: «Le rideau se tire. On voit Joas sur son trône.»

Ici se montre la grandeur unique de Racine.

Joas sur le trône dans le temple représente une solution à la fois plus large et plus concrète du conflit entre le trône et le temple. Athalie, c'est la puissance temporelle et humaine, Joad la puissance éternelle et divine. A l'autorité de la reine manque le souffle transcendant, à celle du grand-prêtre l'attache avec la réalité. Joas, l'enfant-roi, — «triste reste de nos rois, chère et dernière fleur d'une tige si belle» — fait le trait d'union entre le règne de Dieu et la communauté humaine. Il est vrai que lui aussi trahira plus tard la loi divine — «comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé» — mais il appartient quand même à la lignée qui relie la cité de David à la «Jérusalem nouvelle». Tout l'espoir du monde est attaché à cette pauvre continuité de défaites, de trahisons, d'élans toujours compromis et d'existences précaires qu'est l'histoire des hommes. Malgré tout une lueur d'éternité tombe sur la sombre suite temporelle des vies humaines.

Racine ne nous enlève pas au-dessus de la terre vers un au-delà invisible, il nous ramène toujours à la réalité humaine. *Le miracle qu'opère la tragédie racinienne c'est le renversement de la transcendance dans l'immanence.* Si l'homme passe infiniment l'homme, ce dépassement donne à

l'homme lui-même une valeur infinie. Le dépassement ne se fait pas en sortant de la condition humaine, par évasion, il se fait en profondeur, par une présence toujours plus réelle. Le mouvement n'est pas centrifuge mais centripète.

La rupture tragique nous ouvre les yeux sur la valeur unique des relations humaines. La communion entre les hommes est la vie et le cœur du monde, la forme visible de l'avènement du règne de Dieu.[1] Tout le drame racinien s'incarne dans *la dialectique de la rencontre:* ... présence et absence, se trouver-se quitter, venir-partir, entrer-sortir, se montrer-se cacher. C'est pourquoi chez Racine la parole prend la signification d'un acte. Dans ce drame, le plus pur de tous les temps, elle est devenue le vrai acte, l'acte le plus humain, l'acte le plus tendre, l'acte le plus cruel. Toute la plénitude de la vie, toute la désolation de la mort vibrent dans une parole d'amour, dans une parole d'adieu.[2]

Et c'est pourquoi le rythme remue les couches les plus profondes de l'être. Le rythme de Racine va plus loin que le rythme de Corneille, le rythme tragique brise la plénitude du rythme héroïque. Il rend possible l'irruption de l'intemporel dans la continuité du temps.[3] Il ne permet pas que l'homme s'arrête et s'isole dans son triomphe. Toute grandeur atteinte est dépassée par la grandeur du mouvement qui rompt toutes les digues et qui met l'homme en face de l'univers et dans la présence des autres.

Ce qui brise le plus souvent le vers racinien, c'est précisément le choc direct entre les personnes, le vocatif, l'appel: Arsace, il faut partir... Je vais, Paulin... Quoi, Seigneur... Adieu, Seigneur, régnez...

Dans l'adieu final de Bérénice le choc est rendu encore plus pathétique par le geste de la reine. Elle s'adresse d'abord à Antiochus, puis elle se retourne vers Titus:

Pour la dernière fois, adieu, seigneur ...

---

[1] Voir J. Segond, *La signification de la tragédie.* Paris 1943. Georg von Lukacs, *Die Metaphysik der Tragödie.* Dans, *Die Seele und die Formen.* Berlin 1911. Du même auteur: *Die Theorie des Romans.* Berlin 1920. [2] Voir Ruth Schmid, *Das «reine» Theater Racine's.* Trivium III, 1 (1945). [3] H. Maeder, *Hölderlin und das Wort.* Trivium II, 1 (1944).

Il n'y a rien de plus saisissant dans tout le théâtre tragique que ce simple mouvement: ce douloureux visage de femme se tournant pour la dernière fois vers l'homme qu'elle va quitter à jamais. Ce saisissement est exprimé par l'«Hélas!» final d'Antiochus qui résume tout le désespoir du drame humain.

Après Racine la tragédie est morte, mais le rythme tragique est resté vivant. Le vers brisé est devenu le vers moderne. Toujours quand le rythme monte à une certaine hauteur, se figeant dans une cadence trop régulière, les poètes des temps nouveaux, de Baudelaire à Paul Eluard le rompent en le faisant descendre vers la prose. Le mariage entre la poésie et la prose à qui l'on doit les créations les plus vivantes de l'art moderne a rendu humble la poésie et a donné à la prose une noblesse nouvelle. Racine a ouvert la brèche qui rend possible ce passage continuel de la poésie à la prose. De même qu'il a traduit dans le plus simple langage gestuel les actions d'éclat de l'âge héroïque, il donne «en exemple à l'univers» non pas la vertu, le courage, la grandeur mais «l'amour la plus tendre et la plus malheureuse». Le sacrifice exemplaire et rituel du héros tragique s'est transformé dans l'acceptation constante des limites de l'existence. Le rythme tragique s'est pour ainsi dire infiltré dans la vie quotidienne. Il réveille le sentiment de la durée dans l'homme qui risquait de se perdre dans l'immanence d'un monde mécanisé et matériel. La «conscience du temps» est devenue dans la pensée contemporaine la «conscience de l'être», la «conscience» tout court. En elle se résorbent toutes les métaphysiques et toutes les morales des âges précédents.

VERSUCH ÜBER DEN BEGRIFF DES SCHÖNEN

Von Emil Staiger

Die Frage nach dem Wesen des Schönen ist fast so alt und ehrwürdig wie die Frage nach dem Wesen der Wahrheit. Wenn sie hier aufs neue gestellt wird, muss sie eingeschränkt und mit gebührender Scheu beantwortet werden. Ich gehe aus von der gegenwärtigen Lage der Literaturwissenschaft. Der Literarhistoriker behauptet oder setzt voraus, das Werk eines grossen Dichters sei «schön». Wird er genötigt, den Begriff des Schönen auseinanderzusetzen, so ist er geneigt, sich auf die Begriffe «Stoff» und «Form» zurückzuziehen. «Der Dichter hat seinen Stoff bewältigt — aller Stoff ist Form geworden — die Form triumphiert — das Werk ist schön.» So oder ähnlich lautet die zunftgerechte Argumentation. Was heisst aber «Stoff», und was heisst «Form»? Diese Begriffe stammen aus der idealistischen Ästhetik, zumal aus der Fassung, die ihr Schiller in seinen «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen» gegeben hat. Was also nennt Schiller Stoff und Form? Wer seine Briefe liest, wird leicht durch den imperatorischen Stil verführt, von vornherein auf Kritik zu verzichten. Bei näherem Hinsehen zeigt sich aber, dass die Begriffe vieldeutig sind.

«Form» bedeutet erstens «Formtrieb» und eignet dem Menschen als Person im Gegensatz zum Sinnenwesen, das der «Stofftrieb» charakterisiert. Der Formtrieb dringt auf Wahrheit und Recht. Schiller hat kein Interesse daran, zwischen moralischen, logischen und formalen Kräften zu unterscheiden. Es geht ihm einzig darum, die Person als absolutes und zeitloses Wesen gegen das bedingte und vergängliche Sinnenwesen zu setzen. Der Formtrieb stellt Gesetze auf, die immer und für alle vergänglichen einzelnen Fälle gültig sind. Er ist das Vermögen der Regeln, nach denen das Zeitlich-Bedingte beurteilt wird.

«Form» bedeutet zweitens «Gestalt». «Gestalt» wird zwar zunächst als Gegenstand des Formtriebs eingeführt und er-

klärt als «ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich fasst».[1] Bald aber wird der Gegenstand des Formtriebs selbst als Form bezeichnet, so dass nun «Form» das formende Vermögen bedeutet und etwas Geformtes, eine Äquivokation, die verhängnisvoll blieb bis zum heutigen Tag. «Form» in der Bedeutung «Formtrieb» ist eigentlich nur in der Einzahl möglich. Denn auch verschiedene Individuen sind im Sinne der Schillerschen Anthropologie identisch qua Person. In der Bedeutung «Geformtes» dagegen kommt das Wort auch im Plural vor. So redet Schiller z. B. vom «Zwange entweder der Materie oder der Formen».[2]

Unter «Formen» kann jedoch, um ein banales Gleichnis zu brauchen, etwas verstanden werden, was den blechernen Kuchenformen entspricht, mit denen die Hausfrau Kuchen formt. Wenn Schiller vom Zwang der Formen spricht, muss er wohl etwas wie Hohlformen meinen. Das Leben wird in die Form gepresst und leidet dann unter dem Zwang der Form.

Wenn es aber ein andermal heisst: «der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen»[3], kann nur, um im Bilde zu bleiben, der Kuchen selbst gemeint sein, der mit dem Blech geformt worden ist.

Form bedeutet also Formtrieb im Sinne eines leeren Vermögens, das allen Menschen gemeinsam ist. Form bedeutet ferner ein Gebilde, worein das Leben gepresst wird. Und Form bedeutet schliesslich das in der Form geformte Leben selbst.

Die Form als Formtrieb beachten wir nicht. Denn unsere Frage betrifft kein Seelenvermögen des Menschen, sondern das Schöne, das wirklich ist in Kunst und Natur. Sie ist ästhetisch, nicht psychologisch. Form in der dritten Bedeutung, als geformtes Leben, ist offenbar schon das Schöne selbst, das aus der Verbindung von Stoff und Form hervorgehen soll. So steht zunächst die zweite Bedeutung des Wortes in Frage, die Form als Gestalt.

---

[1] Schillers Werke, vollständige, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Otto Güntter und Georg Witkowski, Leipzig o. J. XVIII Bd., S. 55. [2] a. a. O. S. 63. [3] a. a. O. S. 103.

Was ist «Gestalt»? Der Formtrieb, hiess es, dringt auf Wahrheit und Recht. Gehören Wahrheit und Recht zur Gestalt? Oder, wenn wir den Plural gebrauchen dürfen, sind Wahrheit und Recht Gestalten? Es scheint so. Denn die Formen werden oft den Ideen gleichgesetzt. Und andere Ideen als Recht und Wahrheit finden wir nirgends erwähnt. Dagegen ist von der «reinen logischen und moralischen Form»[1] die Rede. Wir sträuben uns heute, zuzugeben, dass Moral und Logik mit der Schönheit etwas zu schaffen habe. Doch Schillers Beispiel ist nicht zu verachten. Er schildert den Menschen, der seiner Sinne und Leidenschaften nicht mächtig ist. Das ist der Barbar, der rohe Naturmensch. Er schildert ferner den Menschen, der seine Begierden mit Willenskraft unterdrückt. Diesen Menschen nennt er moralisch. Der Mensch jedoch, der seine Sinne frei gewähren lassen darf, ohne sich gegen das Sittengesetz zu verfehlen, dieser Mensch ist «schön». Stoff und Form sind einig in ihm. Und Form bedeutet hier unmissverständlich so viel wie moralische Idee.

Doch wenn wir auch zugeben, dass der Begriff des Schönen hier am Platz sein mag, so handelt es sich doch offensichtlich um einen sehr aparten Gebrauch. Es ist nicht einzusehen, wie man von da aus die Schönheit eines moralisch indifferenten Gedichts begreifen soll. Auch die «logische Form» versagt. Schiller selbst ist nicht imstande, den Übergang vom logischen Denken zum Schönen durch Beispiele deutlich zu machen.

Einmal aber nennt er die Form, und wie es scheint die Form als Gestalt, ein «Nachbild des Unendlichen».[2] Damit steigert sich die Verwirrung. Form als solche muss begrenzen. Wie kann sie ein Bild des Unendlichen sein? Schillers Gedanken gehen wohl so: Form ist zeitlos, im Gegensatz zum zeitlich-bedingten, vergänglichen Stoff. Das Zeitlose ist das Ewige, und «ewig» deckt sich mit «unendlich». So kommt das Ungereimteste zusammen: Form und Unendlichkeit; und niemand weiss mehr, was er sich unter Form überhaupt vorstellen soll.

Einfacher, aber ebenso problematisch ist der Begriff des

[1] a. a. O. S. 86. [2] a. a. O. S. 97.

Stoffs. «Stofflich» ist bei Schiller synonym mit «sinnlich», «zeitlich», «vergänglich». Stoff ist die Materie als Chaos von Empfindungen und Reizen, das die Sinne «affiziert». Stoff ist das Strömen der Zeitlichkeit, das unaufhaltsam weiterrinnt und den Menschen mit fortzureissen droht, sofern seine Form den Stoff nicht beherrscht. Dieselbe Idee von Sinnlichkeit vertritt die *Kritik der reinen Vernunft*. Schon Scheler hat aber erklärt, ein solcher Stoff sei die bare Mythologie. Wo findet je der Mensch ein Chaos von Empfindungen und Reizen vor? Oder was kann der Begriff bedeuten, wenn er, wie bei Schiller oft der Fall ist, den Stoff des Dichters meint? Stoff wird doch nie der Strom der Zeit. Der Stoff ist eine alte Sage, ein Ereignis der Geschichte oder ein privates Erlebnis. Aber auch ein Erlebnis besteht niemals aus einzelnen sinnlichen Reizen. Vom sinnlichen Reiz zum Erlebnis ist so wenig ein Übergang möglich wie von der Materie der Materialisten zum Geist. Doch Schiller meint offenbar etwas anderes. Er spricht von stofflicher Wirkung, wenn der Dichter in seinem Gegenstand aufgeht, wenn er sich an die Sache in überschwänglicher Sympathie verliert. Dagegen schafft die Form Distanz. Die Form umreisst den Gegenstand und löst ihn damit von uns ab, so dass wir ihm frei gegenüberstehen. Das ist der Punkt, wo Goethes Ästhetik sich mit der Ästhetik Schillers berührt. Dem Gegensatz von Stoff und Form entspricht bei Goethe der Gegensatz von Erscheinung und Wesen, Individuum und Typus. Der Dichter, der das Schöne sucht, tritt von dem Einzelnen, das ihn mächtig ergreift, zurück, übersieht das Viele, fasst ordnend zur Einheit zusammen, was sich gleich bleibt in der Erscheinungen Flucht, und dringt so schliesslich zum Typus als dem Dauernden im Wechsel vor. Die einzelne Pflanze ist vergänglich, der Typus Pflanze aber besteht. Auch die Menschen bestimmter historischer Zeiten vergehen und kommen nie wieder. In *Hermann und Dorothea* aber bleibt der Mensch als solcher sichtbar, und deshalb sind diese Gestalten schön. Nur wer sich befreit von der Macht des einzelnen Eindrucks, vermag den Typus zu schauen. Nur wer nicht stofflich gebunden ist, würde Schiller sagen, gelangt zur Form, zur Form als lebenden Gestalt, die jenseits des Vergänglichen steht.

Blicken wir von da aus zurück, so scheint sich aus dem Wirrwarr von Begriffen doch etwas abzuheben, was das hohe Ansehen von Schillers Ästhetik trotz allen Mängeln erklärt. In Form und Stoff steht etwas Dauerndes einem Vergänglichen gegenüber. Und zwar ist dauernd alles, was Schiller immer unter Form versteht: der Formtrieb als das leere Vermögen einer abstrakt gedachten Person, die sich als solche immer gleich bleibt; Form als Gestalt, die das Chaos von flüchtigen Reizen und Empfindungen prägt, und Form als geformtes Leben, in dem der Dichter dem Augenblick Dauer verleiht. Als dauernd und vergänglich sind auch Wesen und Erscheinung, Typus und Individuum im Denken Goethes einander entgegengesetzt. Schönheit wäre demnach allgemein als Dauer im Wechsel bestimmt. Ist es möglich und sinnvoll, diese dürftige Formel aus dem Schiffbruch der klassischen Ästhetik zu retten?

Wenn wir unter dem Dauernden mit Schiller nur die logische und moralische Wahrheit, mit Goethe nur den Typus verstehen, so lassen sich bestenfalls einige günstige Beispiele klassischer Schönheit deuten. Romantische, realistische oder barocke Kunst müssten wir unschön nennen. Das haben Goethe und Schiller getan, als schaffende Künstler, die einseitig das Ihrige suchen müssen, mit Recht. Wir aber sind zu einer gerechten Würdigung verschiedener historischer Möglichkeiten des Schönen verpflichtet. Es erhebt sich also die Frage, ob dem Begriff des Dauernden ein Inhalt gegeben werden kann, der ein umfassenderes Verständnis erlaubt. Hier hilft uns Heideggers Weltbegriff weiter.[1]

Alles Seiende ist nur innerhalb einer bestimmten Welt zugänglich. «Welt» bedeutet nicht die Summe des Seienden überhaupt, sondern den Sinnzusammenhang, in dem es artikulierbar wird. So reden wir von der Welt der Antike, des Christentums oder der Bürgerlichkeit, aber auch von der Welt des Bauern, des Jägers oder des Offiziers. Dasselbe Seiende kann zu verschiedenen Welten gehören, Verschiedenes «sein». Der Bauer betrachtet eine Landschaft im Hinblick auf ihren Bodenertrag; die Erde ist gut oder unfrucht-

[1] Vergl. besonders *Vom Wesen des Grundes;* Halle 1929.

bar; die breite Fläche eignet sich zur Bepflanzung, der Abhang dagegen nicht. Der Offizier betrachtet im Hinblick auf taktische Eignung einen Graben als toten Winkel, die Fläche als Schussfeld. Der Maler sieht, im Hinblick auf ein Gemälde, Linien und Farbenflecke. Ohne den Hinblick auf . . ., der im voraus gegeben sein muss, sieht keiner etwas. Und dieser Hinblick auf . . . meint die Welt, in der ein Seiendes zugänglich wird.

Ich brauche nicht zu sagen, dass dieser Weltbegriff eine Erweiterung des Kantischen a priori darstellt. Kants a priori bezieht sich nur auf die Mathematik und die Naturwissenschaft. Seit Husserl und Scheler wissen wir aber, dass keine Erkenntnis, auch keine gefühls- und stimmungsmässige, ohne a priorische Daten möglich ist. Und was die Phänomenologie in ausgebreiteter Forschung erarbeitet hat, schliesst Heideggers Weltbegriff einfach zusammen.

Für unsere Frage ist zumal der Begriff der historischen Welt von Bedeutung. Dasselbe Seiende sieht in der Welt des Griechen anders aus als in der christlichen Welt des Mittelalters. Der Körper des christlichen Menschen wird transparent; er verliert an Dichte. Denn der Christ übersieht die Gegenwart und richtet den Blick auf den jüngsten Tag. In der Erwartung des Jenseits erscheint das sinnliche Leben als Vordergrund, hinter dem erst das ewige aufgehen soll. Wenn wir von da aus den griechischen Tempel mit dem gotischen Münster vergleichen, so leuchtet ein, dass die Ontologie Welt nennt, was in der Ästhetik «Stil» heisst. Stil ist Welt in ästhetischer Hinsicht.

Das heisst aber nicht, dass ein künstlerischer Stil weltanschaulich begründet sei. Auch «Welt» meint ja keineswegs «Weltanschauung». Unter Weltanschauung verstehen wir ein System von Gedanken, das eine historische Welt abstrakt auslegt. Solche abstrakte Auslegung ist wohl erst möglich, wenn eine Welt sich gegen ihr Ende zu neigen beginnt — Hegels Eule der Minerva, die in der Dämmerung ausfliegt. Am Anfang ist etwas anderes, ungleich Mächtigeres im Spiel: ein Rhythmus, der Tonfall des Hexameters etwa, der eine Welt ins Gleichgewicht wiegt und Sprache, Bild, Gebärde, Handlung, Gedanke erst aus sich erzeugt. So wissen

es noch heute die Dichter, die eine neue Welt aufbauen. So weiss es auch der Interpret, der als den lebensmächtigen Grund von allem immer den Rhythmus findet, den Rhythmus in einem prägnanten Sinn, der nicht eine Folge von Schlägen meint, sondern die Art des «Schlagens» selbst, wie Gustav Becking sie beschreibt[1], eine Urbewegung des Daseins, die nicht weiter erklärbar ist, weil sie ihrerseits alles erklärt. Ein Beispiel: Bei Novalis steht: «Der Busen ist die in Geheimnisstand erhobne Brust.» Das Seiende, um das es sich handelt, ist ein Körperteil des Menschen. Als Brust, als plastisches Gebilde, erscheint er in der klassischen Welt. Als Busen, als geheimnisvoller Bereich erotisch-inniger Stimmung, erscheint er in der romantischen, wie Novalis sie mitbegründet hat. Ein plastisches Gebilde zu sehen, erfordert jene Gelassenheit und fest gerichtete Gegenwart, die den klassischen Menschen charakterisiert. Den Busen wahrzunehmen, bedarf es eines gleitenden, flüchtigen Daseins, das sich willenlos den atmosphärischen Reizen und Stimmungen hingibt, eines Rhythmus also, wie ihn auch die romantische Sprache und das romantisch-magische Denken bezeugt.

Damit sollte der Weltbegriff gegen Missdeutung gesichert und der Gebrauch des Begriffs «Stil» für «Welt» in ästhetischen Fragen gerechtfertigt sein. Es wäre für die Ästhetik von Vorteil, wenn sie sich allgemein entschliessen könnte, den Ausdruck «Form» zu verbannen und statt dessen «Stil» zu sagen. Die leidige Vorstellung eines Gefässes, in das ein Inhalt gegossen wird — eine Vorstellung, die sich trotz allen Beteuerungen aufdrängt — wäre vermieden. Man wäre ferner nicht länger genötigt, sich in der Musik und Literatur mit einem Begriff herumzuschleppen, der eigentlich nur für die bildende Kunst, die Plastik und Architektur, zutrifft. Aus der Plastik nämlich, auf die sich die deutschen Klassiker immer beziehen, ist er in die Ästhetik geraten und dann in übertragenem Sinn auf alle Künste angewandt worden. Wenn wir ihn durch Stil ersetzen, besteht am Ende vielleicht noch Hoffnung, die alte Rede von Form und Stoff in einer Weise

[1] *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.*

zu erneuern, die nicht mehr an Äquivokationen und an Parteilichkeit für eine bestimmte Schönheit leiden würde.

Es ergibt sich jetzt nämlich Folgendes: Als einzig fassbarer Sinn der behaupteten Einheit von Form und Stoff hat sich einstweilen die «Dauer im Wechsel» enthüllt. Das Zeitlos-Dauernde — aber nicht Ewige oder Unendliche — ist der Stil. Das Wechselnde ist das jeweilig Seiende, das sich in einem Stil darstellt. Kann der Stil ein Dauerndes heissen? Der Stil ist das, woran wir einen Dichter oder Künstler erkennen, er mag darstellen, was er will. Er mag von alten Zeiten oder von jüngsten Begebenheiten erzählen, Pflanzen oder Tiere malen; alles setzt er in seinen Stil. Eine Sentenz in Goethes *Faust* ist ebenso davon geprägt wie das lose Lied, das Philine singt, Schillers Satzbau ebenso wie die Szenenführung im *Wallenstein*. Freilich wandelt sich auch der Stil. Doch davon ist jetzt nicht die Rede. Stilwandel gehört der Geschichte an. Er ist, im Grossen betrachtet, das fundamentale geschichtliche Ereignis, das alle sichtbaren Veränderungen und Umwälzungen erst mit sich bringt. Innerhalb des Wandels jedoch verbürgt der Stil befristete Dauer, in der das Wechselnde fasslich und ein Gespräch zwischen Menschen möglich wird.

Schön aber muss nun ein Kunstwerk heissen, das stilistisch einstimmig ist. Stilistische Einstimmigkeit besagt, dass alles Verschiedene in das eine Gültige, das ist die Welt des Künstlers, aufgehoben wird. In der klassischen Welt gilt ein Körper als schön, der weder zu hager noch zu fett ist. Im hageren Körper nämlich, wo viele Sehnen und Knochen sichtbar sind, bekundet jedes einzelne Glied nur seine Funktion im Ganzen und bedeutet für sich betrachtet wenig. Im fetten Körper schwellen umgekehrt einzelne Teile heraus und beanspruchen mehr, als ihnen im Ganzen zukommt. Dem klassischen Stil ist aber gemäss, dass jeder Teil für sich besteht und zugleich auf das Ganze bezogen ist. So hat auch jeder Vorgang in Goethes Epen seinen eigenen Wert und dient doch zugleich dem ganzen Gedicht. So ist das Symbol in der klassischen Dichtung ein Einzelnes, das für sich besteht, für sich gewürdigt werden kann, zugleich aber auch das Ganze, den göttlich gefügten Kosmos repräsentiert. Und so ist fer-

ner die klassische Sitte. Jede Handlung scheint nur aus Lust an ihr selbst unternommen worden zu sein, und doch ist jede allgemein gültig, entspricht den Gesetzen der Humanität. Selbständigkeit und Beziehung des Teils in einem, das ist der klassische Rhythmus. Und wenn dieser Rhythmus in allem pulsiert, in jeder Gebärde, in jedem Motiv und jedem Gedanken, wenn alles zusammenstimmt, dann nennen wir dieses Kunstwerk schön.

Ein anderer Stil ist das Barock. Da gilt das Gegenüber eines starren selbsteigenen Geistes und einer bewegten äusseren Sinnlichkeit, der an und für sich kein Wert zukommt. Völlig durchgebildet ist dieser Stil z. B. bei Gryphius. Eisige Kälte, die Kälte des unbewegten abstrakten Geistes wird etwa vernehmlich im Tonfall der Verse, in jenen hartgehämmerten Alexandrinern, die richtig zu sprechen uns Heutigen schwer fällt. Was aber in diesen Versen gesagt wird, ist aufgeregteste Leidenschaft. Dem entspricht im Glauben des Dichters Gottes Ruhe im Gegensatz zum unruhvollen vergänglichen Leben, dem auch das barocke Gefühl des Körpers als einer fremden Masse von Fleisch, die nichts mit der Seele zu schaffen hat. Wieder stimmt alles überein. Auch dieses Werk ist auf seine Art schön.

Die Einstimmigkeit wird nachgewiesen in kunstgerechter Auslegung, die alles mit allem zusammenhält: den Vers, das Motiv, die Komposition, die Idee. Bei richtigem Verfahren muss jedes Kapitel der Auslegung — sofern ein vollkommenes Kunstwerk vorliegt — immer wieder dasselbe ergeben, den fundamentalen Rhythmus, der an sich zwar begrifflich nicht fassbar ist, doch in der Fülle des Kunstwerks überall zum Bewusstsein gebracht werden kann. «Identität des Rhythmischen» in einem Vers und in einer Idee, in einem Motiv und in einem Satz, hat ungefähr denselben Sinn, wie wenn wir den Ausdruck «hart» von einem Stein und von einem Menschen gebrauchen. Beides wird zu Recht mit demselben Ausdruck benannt. Es ist «irgendwie» gleich. Worin die Gleichheit aber besteht, kann weiter nicht mehr ausgedrückt werden.

Liegt ein unvollkommenes Kunstwerk vor, so stösst die Interpretation auf Stellen, bei denen, nach dem üblichen

Wortgebrauch, der Stoff nicht in der Form aufgeht. Ist es, nachdem der Begriff der Form versagt hat, noch sinnvoll, von Stoff zu sprechen? Stoff als Chaos von Empfindungen und Reizen, sagten wir, gibt es nicht. Aber das meint auch niemand, der urteilt, die Form triumphiere nicht über den Stoff. Sondern unter Stoff versteht man dann wohl die gemeine Wirklichkeit. Was ist das? Wenn Seiendes stets nur innerhalb einer Welt zugänglich ist, wenn Welt in ästhetischer Hinsicht Stil heisst, dann gibt es keinen Stoff und keine rohe Wirklichkeit an sich. Alles Seiende ist in einer bestimmten Weise schon stilisiert, schon durch die Sprache, die wir zu sprechen gezwungen sind, die einen Standpunkt und eine Richtung des Blicks festlegt und das Seiende eigentümlich gliedert. Wenn also der Dichter «im Stoff stecken bleibt», so kann das nur heissen, er setzt sich nicht gegen die Welt der communis opinio durch. Die Welt der communis opinio aber ist uneinheitlich stilisiert. Verschiedenste Richtungen kreuzen sich, so dass kein einiger Rhythmus entsteht. In unseren Zeiten ist das so, daher es bei uns dem Künstler schwer fällt, ein Werk in vollkommener Schönheit zu bilden. Ein deutscher Musiker im 17. Jahrhundert, ein griechischer Dichter im 5. v. Chr. lebte in rein gestimmter Welt. Darum wurde alles, was er schuf und technisch beherrschte, von selber schön, am zuverlässigsten eben dann, wenn er sich ans Konventionelle hielt. Goethe hat immer wieder mit Neid auf Künstler solcher Zeiten geblickt.

Was unschön ist, wäre demnach stets aus einer Stilmischung zu erklären? Das scheint verwirrend. Wir sehen einen verwachsenen Menschen, ein feistes Gesicht, Spuren von Krankheit oder Gebresten. Soll das schön sein, oder wer hätte sich hier durch Stilmischung versündigt? Es ist zu beachten, dass bis jetzt nur das Schöne der Kunst in Frage stand. Wie fassen wir das Naturschöne auf? Sofern wir nicht selber Künstler sind, öffnen die Künstler uns Auge und Ohr. Jeder neue Stil schliesst einen neuen Bereich von Schönheit auf und freilich auch andere Bereiche zu. Das Mittelalter ist nicht mehr imstande, denselben Körper als schön zu erkennen, den die Antike als schön empfand. Statt dessen gelten gebrochene Gewänder, in die Länge gezogene Glieder.

Und wo dies nun in der Natur begegnet, verweilt der von den Künstlern geschulte Blick mit Zustimmung darauf. Wenn wir also den hageren oder den fetten Körper als unschön bezeichnen, so kann dies nur heissen, dass unser Blick an der klassischen Schönheit orientiert ist, dass wir seit Winckelmann und Goethe den klassischen Stil als Norm betrachten. Schon heute gilt dies aber wohl nur noch für die breitere Öffentlichkeit. Ein engerer Kreis ist so «gebildet», dass er mit den Augen vieler vergangener Zeiten zu sehen vermag, an einer Einöde auf romantisch, an Bauern im Wirtshaus auf niederländisch, an hager aufgeschossenen Gestalten auf gotisch Gefallen finden mag. So vielseitig offen ist wohl noch keine Epoche der Menschheitsgeschichte gewesen. Die Kehrseite ist der völlige Mangel an einem eigenen reinlichen Stil. Hätten wir selber einen Stil, so würden wir nicht verschieden Schönes je nach verschiedenen Welten bestimmen. Es wäre uns nicht einmal möglich, den Begriff von verschiedenen Welten zu fassen. Es gäbe nur die eine Welt, die unsrige, und nur eine Schönheit, in der sich unsere Welt erfüllt. Alles andere wäre Abfall, Vorstufe oder grobe Verirrung, so wie das Mittelalter für die Klassik nur eine Verirrung war. Solcher lebenskräftigen Ungerechtigkeit sind wir nicht mehr fähig. Wir haben gewonnen und verloren, gewonnen an Einsicht, verloren an Kraft. Wir nähern uns jener Erkenntnis, die Schelling als göttlich bezeichnen zu dürfen glaubte. Gott, heisst es, habe das All für sich in uranfänglicher Schönheit gebildet. Für Gott sei alles vollkommen schön. Nur wir, als endliche Wesen, schlössen aus, bejahten und verneinten. Heute ist nun die Lage so, dass wir mit ständigem Wechsel des Standpunktes bald alles bejahen zu können glauben, dass wenig mehr ist, das in irgendeiner Hinsicht nicht schön zu nennen wäre. Doch da wir endliche Wesen bleiben, erkaufen wir diese göttliche Schau mit unserer eigenen Nichtigkeit. Im Grunde der universalen historischen Bildung ruht das lähmende Nichts.

Kaum aber wird uns dies bewusst, so setzt sich die Kraft des Lebens zur Wehr: Es ist nicht wahr, dass alle Natur in irgendeiner Hinsicht schön heissen kann! Es ist nicht wahr, dass der Wert des Schönen nur innerhalb einer Welt be-

steht! Beide Proteste gehören zusammen. Derselbe, der sich weigert, die Schönheit alles Natürlichen anzuerkennen, verlangt, dass unter verschiedenen Stilen eine Rangordnung festgestellt werde: Klassik ist schöner als Barock, Romantik schöner als Realismus, und irgendein Stil muss der schönste sein. Sind wir berechtigt, so zu sprechen? Gibt es ein sicheres Kriterium, die Stile gegeneinander zu werten? Ist eine höchste Schönheit denkbar, die von den historischen Möglichkeiten des Schönen nur mehr oder minder erreicht wird? Ich bin gezwungen, dies zu glauben. Aber begreifen kann ich es nicht. Ich kann wohl sagen, die Klassik sei kräftiger, lebensfähiger als die Romantik, die sich im Traum des Unendlichen aufzehrt, oder die griechische Antike sei farbiger als die römische mit ihrer vernünftigen Sparsamkeit. Sogleich aber muss ich zugeben, dass es nur mein persönlicher Glaube ist, der solches in Form einer Wertschätzung äussert. Der christliche Mensch hat Jahrhunderte lang den gemarterten Körper des Heilands lieber betrachtet als einen antiken Apoll. Seneca galt durch Jahrhunderte mehr als Sophokles und Euripides. Ein Mangel an universaler Bildung, ein Rest von lebendiger Einseitigkeit, der zum Glück auch heute noch jedermann bleibt, liegt meiner Beurteilung zugrunde. Rechtfertigen kann ich einzig ein Urteil, welches dem reiner gefügten, dem vollkommener durchstilisierten Werk gegenüber dem uneinheitlichen, das nicht überall stimmt, den Vorzug gibt, z. B. dem *Prinzen von Homburg* gegenüber dem *Käthchen von Heilbronn* oder Corneilles *Cid* gegenüber dem *Papinian* des Gryphius.

Eines ist aber wohl erlaubt: Jene Kunst, wo nicht als schönste, so doch als höchste zu ehren, welche die reichste Fülle von Leben erschliesst. In diesem Sinn ist etwa Shakespeare der grössere Künstler als Heinrich von Kleist, Grillparzer grösser als Hofmannsthal. Da wäre vielleicht auch ein tröstlicher Blick aus unserer Zeit in die Zukunft vergönnt. Wir dürfen hoffen, dass unser universales historisches Verstehen, dem selber das Schöne kaum mehr gelingt, eine grosse Synthese aller vergangenen Möglichkeiten des Schönen anbahnt, ähnlich wie schon in Hölderlin oder Goethe Antikes und Christliches vereint eine neue Schönheit ergab. In die-

sem Glauben soll sich der Literarhistoriker um die treue, möglichst unparteiische Deutung überlieferter Schrift bemühen. So eignen wir uns das Fremdeste an, erhellen das Dunkel, das noch weite Felder der Überlieferung, und oft gerade der jüngsten, deckt. Und das Konzert der Vergangenheit, in dem für unser Ohr noch viele Stimmen wirr durcheinander tönen, wird hörbar als e i n e grosse Musik von bisher ungeahnter Bedeutung. Dann lähmen die vielen Gestalten uns nicht, und ihre Würdigung erfordert keinen Wechsel des Standpunktes mehr. Von überlegenem Standpunkt aus wird alles an seinen Ort gesetzt, das Ähnliche zusammengeschlossen, das Mannigfaltige abgestuft in einer neuen Hierarchie. Ohne dass der Geist vergessen muss und etwas von der Ernte des Historismus verloren geht, wäre ein Stil denkbar, in dem der Mensch des Ganzen mächtig wird, des Ganzen, das er dann übersieht und das sich anzueignen wir ihm nach Kräften behilflich gewesen sind. Dann würde sich das Wesen des Schönen nicht mehr wandeln mit dem der Welt. Beides wäre gefestigt, wie es in der Antike gefestigt war.

Das ist ein Traum, und von Träumen lässt sich mehr nur andeutungsweise berichten. Doch jedes Ziel ist zunächst ein Traum und erweist sich erst bei der Ankunft als wahr. Manches scheint uns aber bereits die Wahrheit dieses Traums zu verbürgen. Schon dass wir das Viele verstehen, so wie es noch keine Zeit verstand, bedeutet, dass darin etwas Gemeinsames ist, von dem unser Forschen geleitet wird, obwohl wir es nicht von Angesicht sehen.

Es wäre falsch und gefährlich, dieses Letzte zu früh aussprechen zu wollen. Mag sich manchmal daran erinnern, wen der Weg zu ermüden droht. Sonst aber gilt es, das Nächste zu tun. Das Nächste ist für uns die nüchterne, absichtslose Deutung der Dichter.

«WINDEBANG»

Die Bedeutung des Windes bei Eduard Mörike

Von Susi Woodtli-Löffler

Im Weinberg auf der Höhe
Ein Häuslein steht so windebang,
Hat weder Tür noch Fenster;
Die Weile wird ihm lang.

So beginnt Mörikes Lied *Der Knabe und das Immlein,* das Werner Zemp in seiner bekannten Abhandlung als das grösste lyrische Klangwunder des Dichters bezeichnet hat.

Das Bezaubernde dieser Strophe liegt in ihrer bildlichen u n d formalen Unbestimmtheit. Ein Hüttlein in einem Weinberg können wir uns zwar noch vorstellen; doch warum ist es windebang, und was ist das überhaupt? Wie kann es ein Haus ohne Tür und Fenster geben, und wie äussert sich seine Langeweile? — Alle diese Fragen entsteigen beim ersten Anhören unserem Unterbewussten, ohne jedoch zunächst so konkrete Formen anzunehmen; denn weil die Beschreibung zwar nur halbverständlich, aber nicht unklar und dabei tief eindrucksvoll ist, fragen wir mehr leise staunend und tastend als laut und ungeduldig fordernd.

Die ganze geheimnisvolle Atmosphäre dieses Bildes aber ballt sich am Versende der zweiten Zeile in dem Ausdruck «windebang». Diese einzigartige, in der deutschen Literatur vor- und nachher nie mehr anzutreffende Wortfügung sprengt nicht nur durch ihre Form, sondern auch durch ihren Rhythmus den gewohnten Rahmen des Gedichts.

Einfaches jambisches Volksliedmass hätte die Strophe in folgender Gestalt:

Im Weinberg auf der Höhe
Ein Häuslein steht so bang,
Hat weder Tür noch Fenster;
Die Weile wird ihm lang.

Die regelmässigen Hebungen und Senkungen würden hier, wie üblich, einzig durch die abwechselnd weiblich und männ-

lich endenden Verse ein wenig belebt. Durch den vom Grundrhythmus abweichenden Amphimacer «windebang» (⊥◡⊥) bekommt die Zeile etwas Verschwingendes, leise Aufregendes. Diese beunruhigende Zweideutigkeit wird noch betont durch die syntaktische Stellung des Wortes, denn auch hier schwebt es in einer Zwischenwelt: es ist weder Adjektiv — das Häuslein i s t ja nicht windebang —, noch ist es eindeutig Adverb.[1]

Nach diesen vier ersten Zeilen wird das Bild nicht mehr weitergeführt. Es beginnt nun eine ganz neue Geschichte, eben die Begegnung zwischen Knabe und Biene und ihr Gespräch über die Liebe. Das äusserliche «Und», mit dem sich die zweite Strophe eng an die erste anzuknüpfen scheint, vermag über diesen Bruch nicht hinwegzutäuschen. Hiesse es etwa statt «Und»:

H e u t ist der Tag so schwüle,
Sind all verstummt die Vögelein,
Summt an der Sonnenblume
Ein Immlein ganz allein,

so würde jedermann zugeben, dass die Fabel erst jetzt einsetzt. — Wie wir übrigens hier sehen, ist die charakteristische hüpfende Rhythmik der jeweiligen zweiten Zeile im ganzen Lied beibehalten, übt aber nie mehr ihre Wirkung so vollkommen aus wie in der Eingangsstrophe.

Man fragt sich nun freilich zuerst, ob mit dem tür- und fensterlosen Haus nicht etwa der Bienenstand gemeint sein könnte; doch wenn wir weiter unten lesen:

Mein Lieb hat einen Garten,
Da steht ein hübsches Immenhaus,

so wissen wir sicher, dass dieses Bienenheim in trauter und beneideter Umgebung unmöglich identisch sein kann mit dem windumwehten Hüttlein, das im einsamen Weinberge sich langweilt.

So liegt der Schluss nahe — wenn sich auch leider keine konkreten Belege dafür finden liessen —, dass diese selt-

1 Die Grammatiker, die natürlich um Namen nie verlegen sind, nennen diese Zwischenbildung praedicatives Attribut und belegen sie mit Beispielen wie: er kommt müde daher, er liegt tot am Boden.

same erste Strophe mit der Geschichte vom Knaben und vom Immlein ursprünglich gar nichts zu tun hatte. Entweder gehört sie zu einem anderen Gedicht, das Mörike unterdrückt hat, oder — was ich für wahrscheinlicher halte — das er überhaupt nie ausführte und, um diese Strophe nicht zu verlieren, in einer ganz anderen Richtung als der ursprünglich beabsichtigten weiterspann.

Mörike, der ja durchaus nicht der naive Dichter ist, wie ihn manche haben wollen, war sich wohl ganz bewusst, dass er dem Gedicht damit keinen Abbruch tat, sondern im Gegenteil durch diesen Gedankensprung seinen volksliedhaften Charakter noch verstärkte und ihm einen lockenden Zauber verlieh. Denn es besteht kein Zweifel darüber, diese dunkle erste Strophe, in ihrer Zusammenhangslosigkeit mit den übrigen, in ihrer Zweideutigkeit und eigenwilligen Sprachbildung, die in der Wortschöpfung «windebang» gipfelt, ist es, die unsere Phantasie am stärksten fesselt.

Sie ist es auch, die uns einlädt, dieses Gedicht immer wieder auf uns wirken zu lassen, seinem Sinn und Ursprung nachzuspüren, damit wir dieses eigenartige Bild, wenn auch nicht völlig verstehen, so doch wenigstens in Mörikes dichterische Welt einordnen können. — So fragen wir uns denn, ob wohl noch andere seiner Gestalten sich vor dem Winde fürchten müssen, und was dieser überhaupt für eine Rolle in seinem Werke spielt.

Das erste Gedicht, in dem der Wind, beziehungsweise sein heftiger Bruder, der Sturm, zu Worte kommt, ist die schalkhafte *Begegnung:*

> Was doch heut nacht ein Sturm gewesen,
> Bis erst der Morgen sich geregt!
> Wie hat der ungebetne Besen
> Kamin und Gassen ausgefegt!

In diesem noch etwas jugendlich deutlichen Werk wird der Sturm dem Liebesrausch gleichgesetzt:

> Er scheint zu fragen, ob das Liebchen
> Die Zöpfe schon zurechtgemacht,
> Die heute nacht im offnen Stübchen
> Ein Sturm in Unordnung gebracht.

So unbedeutend dieses Gedicht an sich ist, bildet es doch eine Art Vorläufer oder Nebenzweig zu der grossartigsten Ballade, die unser Dichter je geschaffen hat, ich meine *Die schlimme Gret und der Königsohn.*

Ein landflüchtiger Prinz findet ein schönes Müllermädchen vor einer verlassenen Windmühle sitzen, deren Flügel sich leer in den Lüften drehen. — Werden wir nicht schon hier lebhaft an die windebange Hütte erinnert? — Auf sein Bitten lädt sie ihn ein und bewirtet ihn so köstlich, als wären sie auf einem Schloss. Schon am ersten Abend flüstert sie ihm freilich zu, dass sie eine Jungfrau bleiben müsse, wenn er nicht sein Leben lassen wolle. Doch folgt eine glückliche Zeit, bis eines Tages der Königsohn bedrückt zu ihr kommt, die Leute hätten ihm erzählt, sie sei eine böse Hexe; er glaube es freilich nicht, doch wolle er nun ausziehen, sein Reich zu erobern, auf dass sie bald Königin werden könne.

Die Wirkung seiner Worte ist erschreckend:

Sie blitzt ihn an wie Wetterstrahl,
Sie blickt ihn an so schlau:
«Du lügst in deinen Hals hinein,
Du willt keine Hex' zur Frau.»

Und nun steigert sich das harmlose Bild von den sturmzersausten Zöpfen des Liebchens im vorigen Gedicht zu dämonischer Grösse:

Ach, Liebchen, ach, wie hebet sich,
Wie wallet dein schwarzes Haar!
Und rühret sich kein Lüftchen doch;
O sage, was es war?

Schon wieder, ach, und wieder!
Du lachest, und mir graut:
Es singen deine Zöpfe — weh!
Du bist die Windesbraut! —

Unheimlich erschüttert uns dieser Weheruf aus angstverkrampftem Herzen. Er steht in seiner unverhohlenen Deutlichkeit einzig da in Mörikes Werk, doch — dieser Seitenblick sei uns gestattet — n i c h t in der Literatur der Ro-

mantik. Fast jeder ihrer Dichter steht einmal mit diesem jähen grauenvollen Erkennen dem Dämonischen gegenüber:

> Jetzt kenn ich dich! Gott steh mir bei!
> Du bist die Hexe Loreley!
> (Eichendorff)

Denken wir auch an Tiecks «Blonden Eckbert» und an die Märchen Brentanos wie dasjenige von den «Ahnen des Müllers Radlauf».

In der ersten Fassung der Ballade ist die Anklage des Prinzen noch ausführlicher:

> «Du rissest die Fahn von meinem Turm,
> Mein Schloss verheertest du!»

Und die schlimme Gret berichtigt:

> «O nein! die Fahne nahm ich zwar,
> Dein Schloss liess ich in Ruh.
>
> Tief unter deinem Felsen hält
> Mein Bruder Grabesrast,
> Er bäumte sich im Schlafe nur,
> Da stürzte dein Palast.»

In der zweiten Fassung geht der Dichter kurz darüber hinweg. Ja, die wahre Herkunft der schlimmen Gret wird verglimpflicht. Auf den Ausruf «Weh, du bist die Windesbraut!» antwortet sie:

> «Nicht seine Braut, doch ihm vertraut;
> Meine Sippschaft ist gar gross.»

Wir fragen uns, warum Mörike an Stelle des bunten Sagengeflechts diese etwas blässliche Bemerkung gesetzt hat. Scheute er sich, durch diese ausführliche Genealogie zuzugeben, wie stark er sich in Gedanken mit dem Wind und seiner Familie abgegeben hatte? Oder war ihm der Mythos überhaupt zu unheimlich geworden? Aufschlussreich ist, dass Mörike, wie wir aus dem Brief vom 3. Dezember 1841 an Hartlaub wissen, zur Zeit dieser Umarbeitung auch seinen *Feuerreiter* umschmolz und aus dem Dämon einen christlichen Feuerbesprecher machte durch Einfügung der Strophe:

Der so oft den roten Hahn
Meilenweit von fern gerochen,
Mit des heil'gen Kreuzes Spahn
Freventlich die Glut besprochen —
Weh! dir grinst vom Dachgestühle
Dort der Feind im Höllenschein.
Gnade Gott der Seele dein!

Dies zeigt uns, dass dem windebangen Dichter diese Gestalten tatsächlich zu beängstigend geworden waren und dass er versuchte, von diesen, seinen eigenen irrationalen Tiefen entstiegenen Mythen Abstand zu nehmen.

Er geht in der Verbürgerlichung der Windesbraut sogar so weit, dass er sie mit Kochlöffeln hantieren lässt:

Rührlöffel in der Küch' sie holt,
Rührlöffel ihrer zwei,
War jeder eine Elle lang,
Waren beide nagelneu.

Interessant ist, dass diese Gegenstände, trotzdem sie dem biedersten Alltag entstammen — vielleicht gerade durch ihre Deplaciertheit — eine besonders unheimliche Wirkung auf uns ausüben. Allerdings dienen sie auch zu einem seltsamen Geschäft:

Sie wirbelt übereinander
Ihre Löffel so wunderlich,
Sie wickelt den Nebel und wickelt
Und wirft ihn hinter sich.

So macht sie uns mit den einfachen Küchengeräten einen schauerlichen Eindruck, der aber noch überboten wird durch die gewaltige Wirkung ihrer Musik:

Sie langt hervor ein Saitenspiel,
Sah wie ein Hackbrett aus,
Sie rühret es nur leise,
Es zittert das ganze Haus.

Auf einen Wink Margrets wickeln nun die Nebelgestalten den Prinzen ein, tragen ihn dreimal im Saale herum und dann fort über alle Berge. Wie er wieder zur Besinnung

kommt, liegt er an einem prächtigen Meergestade, köstlich angetan, und die Geliebte sitzt traulich lächelnd bei ihm. All sein Leid ist im Nu vergessen, sie liebkosen sich und sind so selig wie nie; aber im glücklichsten Augenblick bricht ihre elementare Natur wieder durch:

Ach Liebchen, ach, wie wallet hoch
Dein schwarzes Ringelhaar!
Warum mich so erschrecken jetzt?
Nun ist meine Freude gar.

Doch sie verlockt ihn lächelnd zur innigsten Umarmung:

«Rück' her, rück' her! Sei nicht so bang!
Nun sollst du erst noch sehn,
Wie lieblich meine Arme tun,
Komm' es ist gleich geschehn.»

Sie drückt ihn an die Brüste,
Der Atem wird ihm schwer;
Sie heult ein grausiges Totenlied
Und wirft ihn in das Meer.

So hat dem hoffnungsvollen Prinzen die Liebe zur Windesbraut abwechselnd Verzweiflung, schwindelndes Glück und endlich den Tod gebracht.

Wenn wir nun nachforschen, ob wir noch anderen Angehörigen der «grossen Sippschaft des Windes» in Mörikes Dichtung begegnen, so sind wir enttäuscht. Einen einzigen und erst nur einen Heros oder Halbgott lernen wir in der Gestalt des Jung Volker kennen. Sein Mythus wird gegen Ende des *Maler Nolten,* doch ohne direkten Bezug auf den Roman, sondern offenbar aus blosser Fabulierlust eingeflochten. Der zweite, mehr legendenhafte Teil der Erzählung, die von Volkers Bekehrung handelt und die bezeichnenderweise einem Geistlichen in den Mund gelegt wird, ist dabei ohne Interesse für uns. Ja es scheint, als habe der Dichter, ähnlich wie im *Feuerreiter* durch Einschub der Strophe vom Kreuzesspan, durch dieses fromme Anhängsel das heidnische Gespenst bannen oder wenigstens unschädlich machen wollen.

Von grösster Wichtigkeit ist uns dagegen das Lied, das Volker selber über seine Herkunft zu singen pflegte:

Und die mich trug in Mutterleib,
Und die mich schwang im Kissen,
Die war ein schön frech braunes Weib,
Wollte nichts vom Mannsvolk wissen.

Sie scherzte nur und lachte laut,
Und liess die Freier stehen:
Möcht' lieber sein des Windes Braut,
Denn in die Ehe gehen!

Da kam der Wind, da nahm der Wind
Als Buhle sie gefangen:
Von dem hat sie ein lustig Kind
In ihren Schoss empfangen.

Wir haben hier so etwas wie ein komisches oder wenigstens heiteres Gegenstück zur *Schlimmen Gret* vor uns. Diesmal ist der verführende Wind männlich gedacht, sein Opfer ist nicht ein behutsam ausweichender Prinz, sondern eine kecke Zigeunerin, der manche sogar zauberhafte Fähigkeiten zuschrieben. Bei einer mystischen Begegnung zwischen beiden wird Jung Volker gezeugt, der demgemäss himmlische und irdische Kräfte in sich vereinigt: Wie die schlimme Gret als Müllerin treibt auch er scheinbar ein irdisch Handwerk; er ist Hauptmann einer gefürchteten Räuberbande, waltet jedoch seines Amtes mit Anmut und gleichsam spielerisch. Nichts bereitet ihm Mühe. Wie die schlimme Gret mit Rührlöffeln das für den Menschen Unfassliche, den Nebel, eintut, so scheint auch er ohne Schwerkraft handeln zu können: «Mitten in der Gefahr selbst pflegte er zu scherzen und hatte doch sein Auge allerorten; ja wäre er bei einem Löwenhetzen gewesen, wo es drunter und drüber geht, ich glaube, er hätte mit der einen Faust das reissende Tier bekämpft und mit der Linken den Sperling geschossen, der ihm just überm Haupte wegflog.»

Wie die Windsbraut steht auch er in geheimnisvoller Verbindung mit der Musik. Während sie gleichzeitig die werktäglichen Rührlöffel und das geisterhafte Saitenspiel mei-

stert, sind ihm zwei entsprechende Geräte unzertrennliche Begleiter: Gewehr und Geige.

Jung Volker, das ist unser Räuberhauptmann,
Mit Fiedel und mit Flinte,
Damit er geigen und schiessen kann,
Nachdem just Wetter und Winde.
Fiedel und die Flint',
Fiedel und die Flint'!
Volker spielt auf.

Am liebsten «musizierte er den vier Winden vor und drehte sich wie eine Wetterfahne auf dem Absatz herum, die Welt und ihren Segen musternd.»

Obschon nach all dem kein Zweifel mehr über die gemeinsame Herkunft der schlimmen Gret und des jungen Volker bestehen kann, so ist doch nicht zu übersehen, dass der Grundton der beiden Mythen ganz verschieden ist. Die Ballade von der Windesbraut erfüllt uns von Anfang an mit Angst und Schauer; die Lieder über den Windheros dagegen schaffen frohe Stimmung. Glücklich und beneidenswert erscheint, wer ihm begegnen darf. . . Doch werden wir erst später diesen Gegensatz befriedigend erklären können.

Sind wir aber schon im «Maler Nolten», so finden wir dort eine andere Gestalt, die zwar nicht auf Grund ihrer Abstammung, um so mehr aber durch das unheimlich beklemmende Fluidum, das sie umgibt, viel enger mit der schlimmen Margret verwandt scheint als der lichtvolle Volker. Es ist niemand anders als die rätselhafte, viel umstrittene Zigeunerin Elisabeth, die als «Peregrina» aus Mörikes Biographie hinlänglich bekannt ist.

Schon rein äusserlich stimmen die schlimme Gret und Elisabeth überein. Während Jung Volker blauäugig ist und wir ihn uns am liebsten blond denken, sind die beiden Mädchen schwarzhaarig, ihre Augen dunkel.

Mit den schwarzen Augen aufs erste Mal
Hat sie mir's angetan,

gesteht der Prinz von seiner Geliebten, und Peregrina wird angesprochen:

In diese Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwissend Kind, du selber lädst mich ein. —

Ebenso zeigen beide zauberhafte Fähigkeiten. Wie Margret plötzlich ein seltsam Saitenspiel aus der Luft langt, so heisst es von Peregrina: «... aber mit einer Schnelligkeit, als hätte sie es aus der Luft gehascht, schwingt sie ein blankes Messer drohend in der Faust, dass niemand sich zu nahen wagt.»

Beide sind ferner nicht ohne Musik zu denken. Die schlimme Gret ruft den Prinzen, indem sie eine güldene Pfeife an einen Windmühlenflügel bindet, so dass diese einen hellen Ton von sich gibt. Peregrina lockt Nolten mit ihrem zauberhaften Gesang, den sie manchmal sogar auf der Orgel begleitet, deren Klänge wie Windesbrausen erdröhnen.

Diese äusseren Merkmale sind Symbole ihres wilden, ungezähmten Innern. Peregrina ist so wenig wie Jung Volker ein gewöhnlicher Mensch. Als Tochter eines bürgerlichen Malers und einer Zigeunerin entstammt sie gleich ihm einer Zwischenwelt. Eine geheime Ader ihres Wesens, dieselbe, die sie jede bürgerliche Fessel abstreifen lässt, dieselbe, die sie zu ruhelosem Umherschweifen treibt, verbindet sie mit der Welt eines zigeunerhaft Dämonischen. Diese Dämonie ist der ursprüngliche Kern ihres Wesens, und sie folgt ihm willenlos. — Warum aber erfüllt uns dies mit solcher Bangigkeit? Warum erscheint Elisabeth, so oft sie Nolten nur von ferne begegnet, und noch ehe sie nur ein Wort gesprochen, als Vorbotin eines grauenhaften Unheils? Weil dieses innerste Element der W a h n s i n n ist, und weil — das ist erst das Furchtbare — dieser Wahnsinn ansteckend wirkt. Nolten und seine Braut suchen sich vergeblich diesem verderblichen Einfluss zu entziehen. Nach beiden Begegnungen mit Elisabeth gerät Agnes in einen verwirrten Zustand. Das erste Mal gelingt es, sie mit vielen, zum Teil nicht ganz ehrlichen Mitteln (die Briefkomödie Larkens') wieder ins Geleise zu bringen. Die zweite Begegnung treibt sie endgültig in Umnachtung und Tod.

Parallel dazu verlaufen die Begegnungen Prinz-schlimme Gret und Nolten-Peregrina: Zunächst ein jähes Verfallen-

sein, dann der Versuch sich loszureissen, der sie nur in um so engere Bande verstrickt. Der Prinz wird in Nebel gewickelt und in einem Zustand ängstlich süssen Taumels davongetragen. Nolten-Mörike aber bekennt im dritten Peregrina-Lied genau dasselbe von jener Zeit, da er sich von der Geliebten gewaltsam getrennt hatte:

Von der Zeit an
Kamen mir Träume von schöner Trübe,
Wie gesponnen auf Nebelgrund,
Wusste nimmer, wie mir geschah,
War nur schmachtend seliger Krankheit voll.

Wie die wahre Natur der schlimmen Gret erst durchbricht, wenn der Geliebte von ihr scheiden will, so erkennt der Sehnsuchtskranke das Dämonische Peregrinens erst nach der Trennung und findet die wahren Bilder dafür:

Oft in den Träumen zog sich ein Vorhang
Finster und gross ins Unendliche,
Zwischen mich und die dunkle Welt.
Hinter ihm ahnt ich ein Heideland,
Hinter ihm hört ichs wie Nachtwind sausen;
Auch die Falten des Vorhangs
Fingen bald an, sich im Sturme zu regen,
Gleich einer Ahnung strich er dahinten,
Ruhig blieb ich und bange doch,
Immer leiser wurde der Heidesturm —
Siehe, da kams!

Hier folgt nun die von uns längst erwartete klare Gleichsetzung der Geliebten mit dem Heidewind. Er ist Symbol ihrer elementaren Natur. Sie selber wird zur Windesbraut.

Bezeichnend für den windebangen Dichter ist, dass er in der zweiten Fassung des «Nolten» diese Stelle rundweg gestrichen hat. Sogar dem prachtvollen Bild im letzten Lied des Peregrina-Zyklus, wo die Geliebte als Königin der Winde erscheint:

Wie Fieber wallte ihrer Wangen Glut,
Sie scherzte mit der Frühlingsstürme Wut,
Verwelkte Kränze in das Haar gewunden,

wird in der zweiten Fassung durch eine winzige, raffinierte Änderung alles mythisch Wunderbare genommen:

> Schön war ihr Wahnsinn, ihrer Wange Glut,
> Noch scherzend in der Frühlingsstürme Wut,
> Und wilde Kränze in das Haar gewunden.

Wie sich dann die unheimliche Nebelfahrt des Prinzen in eine wunderbare, anscheinend harmlose Begegnung mit der Geliebten in einer neuen Welt auflöst, so ist auch das, was hinter dem riesigen Weltvorhang nun hervorschaut, gar nicht so schlimm, wie der ängstliche Träumer erwartete:

> Aus einer Spalte des Vorhangs guckte
> Plötzlich der Kopf des Zaubermädchens,
> Lieblich war er und doch so beängstend.

Wir erkennen, wie sich von da an die Wege des Dichters und seiner Schöpfung, des landflüchtigen Prinzen, äusserlich, wenn auch nicht innerlich scheiden. Sobald die liebliche Zauberin wieder erscheint, vergisst der unbesonnene Königssohn alle Sorgen, gibt sich ihr rückhaltlos hin und findet dabei den Tod. Die Ballade zeigt also gewissermassen die extremste Möglichkeit von Mörikes eigenem Schicksal. Darum wird auch alles so naiv, volkstümlich erzählt: es ist nur eine Sage, freilich strahlend von erfahrener Wahrheit.

Die Peregrinalieder dagegen, die das tatsächliche Erleben des Dichters am unmittelbarsten spiegeln, sind eben deshalb in dieser verhüllend mystischen Sprache geschrieben, damit er sich nicht allzu offen preisgebe. Die erneute Begegnung wird vorausgeahnt, ja im Wunschtraum bereits ausgekostet, aber er lässt es nicht zur Wirklichkeit kommen; denn die Geliebte ist zu «beängstend». Er w e i s s — als christlicher, bürgerlich-gebundener Mensch hat er nämlich ein G e w i s s e n — dass eine erneute Begegnung ihn in «Sünde» und Umnachtung stürzen würde:

> Willst ich soll kecklich dich und mich entzünden,
> Reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden.

Der *Maler Nolten* nimmt stilistisch wie inhaltlich die Mitte zwischen den beiden Gedichten ein. Seine kunstvolle

Prosa ist von den schlichten, altübernommenen Reimen der Ballade ebenso weit entfernt wie von den frei aus dem angst- und lustbeklemmten Herzen strömenden und doch wieder ängstlich sich maskierenden Rhythmen der Peregrinalieder. Im Roman kommt es bei der zweiten Begegnung Noltens mit Elisabeth zu einer herzzerreissenden Szene, bei der er sie scheinbar von sich stösst. Nachts aber vernimmt er wieder ihren zauberhaften Gesang und ihr Orgelspiel, in dem allerdings die Unbeteiligten nur das Pfeifen und Brausen des Windes zu hören glauben. Er folgt dem Tone und stirbt. — So dämpft sich hier das elementare Geheul des grausen Totenliedes im Munde der schlimmen Gret zu einer schauerlich mystischen Melodie «mit längeren und kürzeren Pausen, bald widerwärtig hart und grell, bald sanft und rührend», die den Geliebten in den Tod lockt.

So gut aber Agnes von der seltsamen Zigeunerin nicht so beeinflusst worden wäre, hätte nicht ihre übersensible Natur einen besonders günstigen Boden für deren düstere Prophezeiungen geboten, so wäre auch Nolten der wahnsinnigen Vagantin nicht verfallen, wäre er ihr nicht im innersten verwandt gewesen. Der dämonische Kern ihres Wesens, der sie so unstet umhertrieb, lebte auch zutiefst in dem Maler. In ihm wurzelten seine besten Talente, die ihn zu den Bildern wie *Das Geisterkonzert* und *Der Knabenraub* inspiriert hatten; in ihm schlummerten aber auch die Keime der Schwermut, die sich dem vom Unglück Zermürbten am Ende als dunkle Schatten über die Seele legen.

Da Mörike in Nolten ein ziemlich genaues Abbild seiner eigenen Wege und Irrungen geschildert hat, wenn auch extremer und konsequenter als in Wirklichkeit, wie sich etwa Goethe im Werther darstellte, so dürfen wir zu Recht annehmen, dass auch er einen solch dämonischen Zug in seinem geheimsten Wesen verborgen trug, zumal uns gerade die hier angeführten Gedichte dies doppelt beweisen. Doch wusste er selber nur allzu gut darum und vermied daher ängstlich alles, was in diese Tiefen hinabreichen oder sie aufwühlen könnte. Denn er fürchtete, dass diese dunklen Mächte, gewännen sie erst Herrschaft über seine Seele, ihn ganz einspinnen, «in Nebel wickeln», ihn «sündig» und le-

bensuntüchtig, ja vielleicht lebensunfähig machen würden; lassen doch Ballade und Roman in absoluter Übereinstimmung ihre Helden untergehen, während im Peregrina-Zyklus ein solches Ende zumindest befürchtet wird.

Bei der Begegnung mit Peregrina aber brachen in Mörike alle diese sorgsam behüteten Kräfte und Gefahren auf. In ihr erkannte und liebte er im Grunde nur seine eigene, ängstlich unterdrückte dämonische Anlage; darum war er ihr auch so rettungslos verfallen und fürchtete sie zugleich. Weil sie sich so willenlos ihrem Wahnsinn auslieferte, erschien sie ihm als Verkörperung der Ursprünglichkeit, also eben dessen, was er in jenen letzten Studienjahren endgültig zu verlieren begann.

So musste sie als reine Ergänzung seines eigenen Wesens eine ungeheure Anziehungskraft auf ihn ausüben, die, bei der im Grunde leidenschaftlichen Natur des Dichters, rasch zum starken Eros auswuchs. «Beängstend», ja in ihrer mythischen Steigerung, der Windesbraut, unheilvoll, wenn nicht boshaft, erscheint sie nur, weil der Dichter ihre Macht, genauer: seine eigene Widerstandslosigkeit ihr gegenüber fürchtet, trotzdem er in nüchternen Momenten wohl erkennt, dass sie wie alle naturgebundenen Wesen jenseits von Gut und Böse steht. So wird er denn nicht müde, im «Maler Nolten» immer wieder auf Elisabeths Harmlosigkeit, ja Gutmütigkeit hinzuweisen, wie er auch die schlimme Gret die Anklage des Prinzen, dass sie mutwillig sein Schloss zerstört habe, dahin berichtigen lässt, dass sich ja nur ein Gigant im Schlafe darunter gebäumt habe; denn nur die ungezähmte, vernunftlose Wildheit der Elemente erweckt im egozentrischen Menschen die Idee, dass sie ihn hassen.

Da dem jungen Volker als Mann die erotische Anziehungskraft auf den Dichter fehlt — aber er sah auch die Mädchen «nur so wie märchenhafte Wesen an, im Vorübergehen, wie man ausländische Vögel sieht im Käfig» — so hat er eben darum auch nichts Unheimliches. Während die Augen Peregrinens «das Gold heilgen Grames» widerscheinen, «bespiegelt sein Inneres die Welt wie die Sonne einen Becher goldnen Weines». Wohl verkörpert auch Volker in seiner in sich ruhenden, kraftvollen Männlichkeit, mit seinem unverletz-

lich heiteren Wesen und seiner unerschrockenen Gewandtheit eine Seite, die bei Mörike gänzlich verkümmert ist; doch wird er nur beneidet und bewundert, nicht gefürchtet, da niemand in Liebe zu ihm entbrennen kann.

Im Grunde ist es also die eigene Liebe oder noch besser: die eigene Neigung zur Schwermut, die unser Dichter zu fürchten hätte, und nicht die flüchtige Gestalt einer Verirrten; doch vermag er freilich nicht so scharf zu unterscheiden, und Liebe, Geliebte und Urgrund seines dichterischen Wesens fliessen zusammen in eine grosse, angstvoll gemiedene und doch beseligende Macht.

Dies erleichtert uns die Frage, warum gerade der Wind für dieses Unheimliche zum Vergleich dienen muss, ist er doch nun Bild für ein Einziges und doch Dreifaches: für die Geliebte, die Liebe und das Ursprüngliche an sich. Dass dafür nur eines der Elemente, aus denen Welt und Menschen letzten Endes geschaffen sind und in die sie sich wieder verwandeln, als Symbol genügen kann, versteht sich von selbst. Warum aber ist es gerade die Luft? Könnten die beiden andern gefährlichen Elemente, Feuer und Wasser, nicht ebenso viel bedeuten?

Dass Mörike die Elemente anfänglich nicht so scharf trennte, zeigen uns einige Gedichte, z. B. die erste Fassung des *Feuerreiters*, wo Wind und Feuer fast identisch erscheinen. Er hätte sich selber kaum deutlicher verraten können als dadurch, dass er die ominöse Stelle:

> Durch den Qualm und durch die Schwüle
> Rennt er schon wie Windesbraut

später unterdrückte und statt dessen die blasseren Worte setzte:

> Rennt er schon und ist am Ort.

Dagegen durfte sich *Das verlassene Mägdlein* weiterhin von den züngelnden Flammen an seine traurige Liebe gemahnen lassen.

Auch das Wasser wird in dem kleinen Gedicht *Frage und Antwort* mit dem Wind in einem Atemzuge genannt; doch besteht in der Bedeutung dieser beiden Elemente ein freilich nicht ganz scharf zu begrenzender Unterschied: das

Wasser scheint im allgemeinen auf Mörike einen einheitlicheren Eindruck zu machen als der Wind. Es ist Urgrund an sich, ohne unheimlichen Beiklang von Liebe und Dämonie. Ist der Wind Symbol für die Geliebte, ist es das Wasser eher für die Mutter. So umspült das Meer in Mörikes dichterischer Frühzeit heiter die Hüften der Zauberinsel Orplid, und Jahrzehnte später in der *Historie von der schönen Lau* sind wiederum die grundlosen, unterirdisch mit dem Meer verbundenen Wellen des Blautopfs Symbol des Ursprungs aller Poesie. Während der Begegnung mit Peregrina dagegen, vor allem aber, was für den stets rückwärts gewandten Dichter wichtiger ist, zur Zeit der nachzitternden Erschütterungen und Ängste tritt die Symbolkraft des Wassers völlig in den Hintergrund. Nur die allererste, von den meisten Lesern wohl kaum bemerkte Erscheinung Elisabeths im *Maler Nolten,* zeigt sie auf einem Gemälde als Nymphe, bis zu den Hüften aus dem Meere ragend, den tierischen Schwanz vom glänzenden Wasser fast ganz bedeckt, eine sinnvolle Andeutung ihrer halb elementaren, halb menschlichen Natur. Die Möglichkeit, Peregrinen mit dem Element des Wassers zu verbinden, ist also primär vorhanden, wird aber nie mehr ausgenützt. Das andere Bild, wo sie als Orgelspielerin unter Geistern weilt, wird diesem bei weitem vorgezogen. Für Mörike ist also zur Zeit des Peregrina-Erlebnisses das Wasser zu lauter und ruhig, zu greif- und sichtbar für das Gefühl beängstigender, unfassbarer und ruheloser Bewegung, das jetzt in ihm nach Form drängt. Dazu konnte ihm offenbar einzig der Wind dienen:

> Ach sag mir alleinzige Liebe,
> Wo du bleibst, dass ich bei dir bliebe!
> Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Das ist das eine, das die Liebe und somit immer auch die Geliebte mit dem Winde gemeinsam haben: sie sind heimatlos. Ziellos bläst der Wind, unstet irrt die Zigeunerin, und beim leeren, unbewohnten Haus lagert die schlimme Gret; aber auch die Liebe zu solch flüchtigen Geschöpfen findet nicht Ziel noch Erfüllung, ruhelos treibt sie den Menschen umher, bis er der Anspannung erliegt.

Am schönsten in Rhythmus und Form ist dies ausgeführt in dem *Lied vom Winde*, das die durch die Begegnung mit Elisabeth wahnsinnig gewordene Agnes auf einem windumwallten Hügel singt. Es könnte eine nähere Umschreibung des «Scherzens mit der Frühlingsstürme Wut» sein:

Sausewind, Brausewind!
Dort und hier!
Deine Heimat sage mir!
Kindlein, wir fahren
Seit viel, vielen Jahren
Durch die weit, weite Welt,
Und möchten's erfragen,
Die Antwort erjagen,
Bei den Bergen, den Meeren,
Bei des Himmels klingenden Heeren,
Die wissen es nie.
Bist du klüger als sie,
Magst du es sagen.

Gleich den Lüften ahnt auch die Liebe nicht, wohin sie zieht; sie weiss nicht einmal, von wannen sie kommt. Weder Erde, noch Wasser, noch Himmel kennen ihre Heimstätte. Sie darf und kann aber auch nirgends rasten. Wie der Wind unstet um die Erde eilt, denn im Moment, wo er stünde, wäre er auch kein Wind mehr, so unruhig suchend schweift auch die Liebe umher, denn Musse würde sie vernichten. Unglaublich zart und zweideutig, der Winde würdig sind die Worte:

Lieb' ist wie Wind,
Rasch und lebendig,
Ruhet nie,
Ewig ist sie,
Aber nicht immer beständig.

So fein, fast ein wenig schalkhaft oder spitzfindig sind die Bedeutungen der Wörter «ewig», d. h. unaufhörlich, und «beständig», d. h. immer sich selber und dem Objekt treu, auseinandergehalten. — Gerade bei Agnes, die ja dieses Lied singt, ist es so: sie ist immer Liebende, und ihre Liebe bleibt

sich ewig gleich, und doch wechselt auf wunderliche Weise die Person ihrer Neigung, bis sich alle ihre Gefühle verwirren.

Da aber Liebe, Geliebte und dämonisches Wesen eins sind, so wird der kräftige Sturm Bild für alles Unheilvolle, das in der Seele aufsteigt. In einem Sturm findet Nolten zum ersten Mal die Zigeunerin; während eines Gewitters verfällt er auf die unglückliche Idee, Agnesen die Larkens'sche Brieffälschung zu entdecken, was sie dann in Verzweiflung stürzt. — Auch in anderen Erzählungen Mörikes, in der «Lucie Gelmeroth» z. B., erhält das Geschehen durch einen plötzlichen Sturm die entscheidende Wende.

Immer aber befällt dann eine unsägliche Beklemmung den Leser. Die Angst des windebangen Dichters geht auf ihn über, denn es ist dessen Grundstimmung, wenn er der Liebe, der Geliebten gegenübersteht. Dass diese Furcht nicht Feigheit ist, sondern der Natur des Dichters entspricht, sollte nach dem bisherigen einleuchten. Mörike hat viel stärker als andere die Gefahren der Liebe empfunden, weil sie in der ihm gemässen Form, dem Verfallensein an eine Verwirrte, seiner Existenz auch besonders gefährlich war — und er dies w u s s t e. So bedeutete für ihn Lieben ein «endlos Wagen». Des Mutes eines Adlers oder der Gewandtheit eines Seiltänzers schien es ihm zu bedürfen, sie ganz zu bestehen. (Vgl. Schluss des *Stuttgarter Hutzelmännleins* und das Gedicht *Nur zu!)*

Immer mehr hat sich Mörike im Laufe seines Lebens von seinen gefährlichen Ursprüngen entfernt, seine Bindung an den Wind verleugnet und — naiv gesagt — so getan, als gäbe es keinen. Fast mit mathematischer Sicherheit können wir darauf zählen, dass alle Stellen, wo von Heidesturm und Windesbraut die Rede ist, in den späteren Auflagen unterdrückt oder vertuscht werden. So gerne, ja ausschliesslich sich sonst unser Dichter in «alte unnennbare Tage» versenkte, an diese Episode seines Lebens, wo der Sturm in ihm aufbrach und er der Windesbraut verfiel, wollte er nicht erinnert werden.

In einer einzigen Hülle liess er dem Winde noch sein Recht, in der m u s i k a l i s c h e n. Sein elementares Pfei-

fen und Sausen war ihm zwar bald zu kunstlos. Doch verfing er sich in gewissen Gegenständen, die auf seinen Ton gestimmt waren, hatte dies für ihn einen wundersamen Reiz, demgegenüber er Zeit seines Lebens empfänglich blieb. Das eintönige Klirren der Windfahnen übte diese Wirkung auf ihn aus, noch stärker die Klagen der Aeolsharfe, deren er offenbar mehreren im Leben begegnet war.

Die schaurige Ungewissheit, ob unsichtbare Geisterhände diese Saiten rührten, oder ob sie von sich aus tönten, ist am eindrücklichsten in der Ballade von der schlimmen Gret wiedergegeben, wo ihre Haare wallen und ihre Zöpfe singen, ohne dass ein Wind sie bewegt. Wenn sie dann selber ein seltsam Saitenspiel kaum berührt und eine gewaltige Melodie alle Räume durchbraust, gibt uns diese mythische Verbildlichung der Aeolsharfe das erschütterndste Zeugnis dafür, dass Mörike einst nur die Saiten im Bereiche des Windgeistes streifen musste, um den ganzen Boden, das ganze Gebäude, in dem er eben noch so fest zu stehen wähnte, in erschreckendem Wanken zu sehen.

Viele Jahre später (1857) hat Mörike der Windharfe noch einmal ein Gedicht gewidmet:

Angelehnt an die Efeuwand
Dieser alten Terrasse,
Du, einer luftgebornen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!

Wir sehen, wie sich hier alle Angst in reine Harmonie und wehmütige Schönheit aufgelöst hat. Auch dieses Gedicht bezeichnet also ein Stück der «klassischen Wende» unseres Dichters.

Soll man nun Mörike einen Vorwurf daraus machen, dass er sein elementares Wesen so verleugnete, dass er die Urkräfte seiner Poesie immer mehr verschüttet hat und nur weniges, sorgsam gefasst, in dünnem Faden an die Oberfläche steigen liess, so dass wir tatsächlich fast keine ganz

ursprünglichen Gedichte von ihm besitzen? Oder sollen wir uns im Gegenteil freuen, dass er nicht wie der ganz seiner dichterischen Sendung hingegebene Hölderlin der Welt völlig abstarb, sondern als Familienvater und als in der nützlichen Gesellschaft immerhin geduldeter Poet ein leidliches Leben fristete?

Die Antwort wird letztlich davon abhängen, ob wir selber zu jenen gehören, die der Ansicht sind, dass die Götter ihren Lieblingen Leiden und Freuden g a n z schenken oder ob wir lieber mit Mörike beten:

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden.

FRAGMENT
ZUR UNTERSUCHUNG DER DINGE

Von Fritz Meyer

> «Masstab: Die genaueste Auskunft über unsere Persönlichkeit gibt uns die Wirklichkeit der Dinge. Vor diese unumwundene Form des Daseins gestellt, vor dieser Klarheit erkennen wir jeweils die Mängel unseres geistigen Konturs.» Aus *Tangenten.*

Die Beschäftigung mit dem Werk Eugen Gottlob Winklers (1912—1936), das in zwei Bänden *Gestalten und Probleme, Dichterische Arbeiten,* Karl Rauch Verlag, Leipzig 1937, vorliegt, ruft alle Fragen wach, die um das Wesen geistiger Existenz gehen.

In tiefer Ergriffenheit folgen wir dem Dichter, der auszog, um die Wirklichkeit der gegenständlichen Welt kennen zu lernen, und verlassen ihn mit der Erfahrung, dass die Welt wohl noch da ist, dass sie aber das geisterhafte Aussehen einer Stätte hat, auf welcher die Geräte eines lange vergessenen Kultes langsam zerfallen.

An der Gestalt seiner Erzählung *Gedenken an Trinakria* wollen wir im Folgenden den Horizont bestimmen, von dem aus der Dichter die Welt ansieht. — Winkler erzählt, wie er von einem sizilianischen Dorf aufbricht, um die Ruinen eines Tempels zu besuchen.

> «Im Halbtraum schritt ich voran. Zuweilen drang durch einen schmalen Spalt der geschlossenen Augen das bruchstückhafte Bild von etwas Gegenständlichem in mich ein: ein fahles Gesicht im Dunkel einer offenen Türe, dahinter das unwirkliche Weiss eines Bettlakens — ein zerbrochener Krug. All dies war unbeschreiblich arm und schmutzig. Auf der schmalen, ungepflasterten Strasse lag Spreu, verwelktes Gemüse und Dung, — einige Fischköpfe mit ausgebohrten Augen. An den Haus-

wänden, wo ein dünner Schatten stand, rieben die Ziegen ihr Fell und kicherten mit dünner Stimme.»

Dinge sind da. Der Dichter beobachtet sie scharf, wie man das im Halbtraum tut, in jenem Zustand, da das Bewusstsein blossliegt und wie die Platte im Kasten des Photographen arbeitet. Was erscheint, wird ohne Unterschied registriert, doch es erscheint nur, was die Platte überhaupt aufnehmen kann: Zerstörtes. Das blossgelegte Bewusstsein ist am empfindlichsten für den Schmerz.

«Ich setzte mich auf der Piazza in eines der Cafés, die sich auf ihrer Längsseite wie Jahrmarktsbuden aneinanderdrängten... Spiegel mit den bunten Inschriften von Reklamen bemalt, zierten die Seiten des offenen Eingangs. Ein rosiges, in einem Frack steckendes Schwein nippte darauf an einem Likör.»

Von Zeit zu Zeit wird das Ich wieder genannt, damit man es unter den übrigen Gegenständen nicht vergisst. Aber es geschieht nichts, — der Kasten wurde nur an einem neuen Ort aufgestellt und das Bewusstsein zu weiteren Aufnahmen wieder hineingehängt.

«Dies alles sah ich durch einen Vorhang aus losen Perlenschnüren, der über dem Eingang herabhing. Die Perlen bildeten durch die Verteilung ihrer verschiedenen Farben ein von Vögeln umflattertes Rosenbukett, das jedesmal völlig in Verwirrung geriet, wenn jemand erhobenen Hauptes, ohne einen Finger zu rühren, durch die Perlenschnüre hindurchtrat. Sie teilten sich nachgiebig vor seinen Schultern, raschelten und klirrten, und es ging immer eine gute Weile, bis das Rosenbukett wieder in Ordnung war.»

Teilchen fügen sich zu einem Bild. Der Dichter wird nicht müde (wie sollte er auch!), diesem Puzzlespiel zuzusehen: ein Bukett und Vögel — Verwirrung — Perlen — ein Bukett und Vögel: Ordnung. Nichts geschieht in dieser «trüben Trostlosigkeit».

«Dann klimperte wieder das Rosenbukett auf dem Vorhang, von wattierten Schultern in Unordnung gebracht; doch unversehrt ging es nach kurzer Weile wieder aus ihr hervor. Ich begann die Sekunden zu zählen, die zwischen seinen einzelnen erfolglosen Verwüstungen lagen; ich zählte, wie lange es brauchte, um wieder in Ordnung zu kommen. Ein Gefühl unendlicher Lebensferne ergriff mich. Vielleicht war es richtig, dass das Likör nippende Schweinchen in einem Frack stak.»

Durch das Zählen wird auch noch die Bewegung zerstükkelt in Teilchen von Zeit; es ist, als hörte man die einzelnen Eindrücke am Bewusstsein aufschlagen. Wer sagt, dass es richtig sei, dass das Schwein im Frack steckt? Das Schwein im Frack sagt es, denn ausser den Dingen redet niemand, und jedes Ding redet nur für sich; so tönt es im Orchesterraum, bevor der Dirigent das Pult betritt. Doch hier gibt es den nicht, es gibt nur einen sehr empfindlichen Aufnahmeapparat; Bilder sind neben Bilder gestellt, und die Erwartung, sie möchten endlich ausgewertet werden, wird stets von neuem getäuscht; niemand ist da, der dies tun möchte, niemand steht hinter dem Bewusstsein.

«Hinten in der Dunkelheit wurde ein mechanisches Klavier in Betrieb gesetzt, das mit grauenhafter Genauigkeit begann, die Zeit in Töne zu zerhacken... Die kleine Welt dieses Platzes war endgültig tot. Nur noch ein Wunder konnte sie erwecken.»

Das Wunder ist das, was aus dem Zustand des Gebanntseins erweckt, das, was hinzutritt und durch sein Kommen erlöst, indem es die in sich gefangenen Dinge aus ihrer Vereinzelung befreit und hinzubringt, was ihnen mangelt: die aufeinander bezogene Bewegung. «Doch das Wunder kam auch.» Ein Pferd galoppiert auf den Platz.

«Im Übermut seiner Fülle, mit aufgeworfenem Haupt, vollführte das Tier auf dem leeren Platz eine Runde, die mit einem Mal den Raum mit berstender Lebendigkeit füllte. Dann, von den Burschen umgeben, stand es in meiner Nähe still, hielt eigentlich nur an, denn die Bewe-

gung selber ruhte nicht: sie durcheilte unaufhörlich wie Wellen seine Gestalt; als blonder Schaum flog Mähne und Schweif in die Luft, und auf den Kugeln seiner tänzelnden Vorderbeine kreisten funkelnde Münzen aus Licht... Mächtig stieg vor meinem Auge der zurückgebogene Hals des Pferdes an; die obere Linie war straff und beinahe gerade; die untere verlief in zärtlichem Schwanenhalsbogen hinab zur Brust.»

Das Wunder hat zum Leben erweckt, und die Bilder sind durchpulst: Linien und Bogen werden in der Sprache nachgezeichnet und damit gezeigt, wie in der Bewegung die einzelnen Teile sich in ein Ganzes bilden, das zur Gestalt wird; jetzt, da auf dem toten Platz der Betrachtung das Pferd rennt, geht durch den leeren Zwischenraum der einzelnen Dinge ein unsichtbarer Strom.

Aber es stellt sich die Frage, ob das Erscheinen des Pferdes, das Leben auf den Dorfplatz bringt, auch dort belebe, wo das Bewusstsein steht; ob nun vielleicht die Frage nach dem Schwein beantwortet werde. Winkler fährt fort:

«Ich verbrachte eine schlimme und unruhige Nacht.»

Wohl hat in der Betrachtung des äusseren Lebens, bei der Beschreibung des lebendigen Gegenstandes, das Bewusstsein für einen Augenblick seine Starre verloren, da es sich ganz an das Bewegte gab, doch das Wunder galt nur dem Dorf und nicht dem Dichter; was er an Leben empfängt, empfängt er von aussen; in ihm aber wurde nichts erweckt als die Trauer. — Am nächsten Morgen bricht er wieder auf.

«Sobald die letzten Häuser von Alcamo zurückblieben, das wie ein widerlicher Aussatz auf seinem Hügel über dem Golf von Castellamare liegt, vor der südwestlichen Ecke Siziliens, umgab mich wieder diese so ungewohnte und geliebte Landschaft, die einsam ist, deren Verlassenheit sich bis zur Wüste und Öde steigern kann, die aber nie vorweltlich wirkt, die den Menschen nie in sich untergehen lässt, ihn nie vernichtet; diese Landschaft, die Mass hat, trotz aller Grösse, die, fast von Natur aus bestimmt, Szene für Menschliches zu sein, aus allen Ereig-

nissen in ihrer Stärke und Frische unversehrt hervorging, die sich ausbreitet in ihrer mütterlichen Leibhaftigkeit, als erwarte sie noch den ersten menschlichen Fuss... Das eilende Band der vielfach geschlungenen Strasse führte den Wagen über die Lehnen der abfallenden Hügel zu Tal: eine dionysische Bewegung, die an aufgeworfene Glieder, an Tanz und geschwungene Kränze erinnerte.»

Das ist eine ganz andere Sprache, in der ein wunderbar heiterer Rhythmus schwingt. Sie redet von der Natur, und wieder, wie bei der Beschreibung des Pferdes, empfängt sie ihr Leben von dem Gegenstand, doch spüren wir hier, dass eine Wechselwirkung stattfindet zwischen Bild und Betrachter; wie er von der Natur spricht, durch die e i n e grosse Bewegung geht aus Farbe und Linie, so wissen wir, dass er hier gefunden hat, wonach sein Geist verlangte: das Abbild der eigenen schöpferischen Kraft.

Darauf sieht er den Tempel.

«Als ich den Tempel wieder erschaute, durchzuckte mich nochmals die Erschütterung, die entsteht, wenn das Gefühl mit aller Anstrengung auf etwas Grosses vorbereitet ist, das dann in Wirklichkeit in einer fassungslosen Grösse begegnet.»

Nun ist das Wunder auch für ihn geschehen: er wurde erschüttert. Nachdem sich die «erste entsetzte Freude über die Begegnung» beruhigt hat, unternimmt es der Dichter, den Tempel mit der Sprache noch einmal aufzubauen, aus dem Chaos die Gestalt in sinnvoller Ordnung zu schaffen.

«Dies mochte es einst gewesen sein, was diesen Raum erbaute: das Verlangen nach Ordnung, die Angst vor dem Endlosen. Vielleicht ging angesichts der vernichtenden Fernen einer hin, nichts als ein Mensch, ein Nachkomme Prometheus', und begrenzte, um nicht wehrlos zu sein, ein endliches Stück. Er tat vielleicht auf der nackten, formlosen Erde einen Schritt, soweit ihn die Spannkraft seiner Glieder vermochte, oder er reckte vor dem sinnlos weiten Himmel die Arme aus und übertrug dies Mass auf den Stoff, auf die zufällige Form gebrochenen Gesteins. Er zählte nicht, er mass.»

Seine Sätze sind in strengem Mass gehalten, werden selber Architektur und vermitteln so das Geheimnis jeder Gestaltung: die Verwandlung der unaufhörlichen Bewegung allen Lebens im massgebenden Geiste an dem vorhandenen Stoff. —

Und dann kommt der entsetzliche Schluss der Erzählung, den man nicht lesen kann, ohne dass einen der Schwindel befällt. Der Dichter hat sich nach dem Besuch des Tempels in das alte Theater Segestas begeben, das oben auf dem Berge in die Kuppe gebaut ist. Die Sonne beleuchtet nur noch die Szene, auf der ein schwarzer Ziegenbock steht.

> «Ein nackter Leib erbaute sich, der ruhend stand, Kraft und unendliche Möglichkeit verheissend durch die mächtig erfüllten Glieder, unter deren Haut es sich rührte, als drängten Geschöpfe darunter, bereit, an das Licht des Tages zu springen. Schmerzverzerrt war das Antlitz immer noch aufwärts gewandt, eine wilde Gebärde der Sehnsucht, verzweifelt gegen den gleichmütigen Himmel gerichtet, Flehen zugleich und Anklage, bis endlich auf dem Hintergrunde der bläulichen Luft über dem Altar dieser Stirne ein matter weisser Schein entstand, ein Wölklein mit verschwimmenden Rändern, das stieg und sich senkte, wie aus eigener Kraft bewegt... Sinnlos sprangen die Füsse gegeneinander an, lösten sich ab, gebaren neue Gestalten, Zerrbilder von greulicher Widernatur, die nur für einen Augenblick bestehen konnten, deren einzige Tat, bevor sie vergingen, Zerstörung hiess... Schmerzverzerrt, losgelöst von dem zerstückelten Leib, mit riesigen Öffnungen ins Leere, schwebte über den Rasen das machtlose Haupt. Seine Züge erstarrten, während alles andere gestaltlos verschwand.»

Hier nun tritt die Gefährdung, in der sich der Geist immer befindet, deutlich in Erscheinung, und es wird offenbar, dass der Dichter der Begeisterung nicht standhalten kann. Er wird aus der Welt des blossen Soseins in den extatischen Taumel der blinden Vernichtung gerissen und kehrt so das Heilige in sein lästerndes Gegenteil. «Dort lebe ich jetzt allein, auf dem Feld der Zerstörung, in der grässlichen Hilf-

losigkeit: — ich kann nicht mehr», sagte er von sich kurz vor seinem Tod. Die Erschütterung beim Anblick des Tempels hat nicht bewirkt, was einzig hätte Heilung bringen können, sie hat Geist und Bewusstsein nicht für immer vereint. So verharren die Dinge der Welt in ihrem sinnlosen Sosein. Die Gnade, die empfangene Begeisterung der Welt mitzuteilen, diese zu begeistern und ihr damit den Sinn zu leihen, blieb ihm versagt. Jedes Ding redet für sich. «Vielleicht ist es richtig, dass das Schwein im Frack steckt.»

Die Frage bleibt offen.

CHRONIK

NOTIZEN ZU MILOSZ

Man hat Milosz den Dichter der Liebe genannt. Und wenn auch ein Dichter vielleicht nie etwas anderes ist, so kommt dieser Name Milosz doch in einer ganz besonderen Weise zu. Seine Vision durchdringt alle Realitäten der Liebe von ihrer luziferischen Verkehrung bis zur letzten Bejahung in ihrer Identität mit der Bewegung des Alls, bis zu der dantesken Vision des «amor che move il sole e l'altre stelle». Es ist schwer, diesem Wege zu folgen und schwerer noch als demjenigen Dantes. Denn was sich hier noch in Gestalten veräusserte, das genügt sich dort im blossen, die Dinge in ihrem Ursprunge enthaltenden Namen.

Man geht daher nicht ohne Bedenken und grosse Spannung an Hans Grossenrieders Übersetzungsband heran, in welchem sich *Miguel Mañara* und ein Teil der Gedichte befindet.[1] Was an diesem Bande sogleich anspricht, das ist seine dem Franziskanischen in Milosz' Wesen entsprechende Schlichtheit. So wie schon die Einleitung darnach strebt, ein sachliches Bild des Dichters zu geben, so ist auch der Übertragung überall anzuspüren, dass sie, ohne Anspruch auf Dichtung, reine Vermittlung bedeuten will. Alle Künstelei und Poetisierung liegt ihr fern. Und besonders in den Gedichten, die der Prosa oft näher stehen als Milosz' Prosa selber, ist man froh, diese spröden, nie um das Poetische bekümmerten Verse in einer Übertragung zu lesen, die der Versuchung des Deutschen nach Harmonisierung und Tonlyrik sich zu widersetzen wusste.

Man vergleiche z. B. die Szene am Totenbette Girolames, wo die Worte Mañaras in die grosse Stille des Bildes fallend, nicht leise und unscheinbar genug sein können, um den Schmerz in seiner nacktesten Realität zu sagen.

> Je suivrai le cercueil comme un tout petit que l'on mène à l'église; et je ferai tout ce que l'on me dira de faire. Je suis un pauvre malheureux. Je ne veux pas que l'on se mette en colère à cause de moi. Et je n'irai pas me pendre dans la saulaie au bord de la rivière. Et je ne ferai aucune chose que Dieu défend. Dieu m'a créé et il faut bien que je vive.
>
> MM 65

Hinter dem Sarg will ich hergehen wie ein kleines Kind, das zur Kirche geführt wird; und alles will ich tun, was sie mich heissen. Das Unglück ist in mir. Niemand soll sich erzürnen um meinetwillen. Und ich will mich nicht erhängen im Weidengebüsch am Flussufer. Und nichts will ich tun, was uns Gott verbietet. Gott hat mich erschaffen, und ich muss wohl leben. G 65

Solche Stellen zeigen Grossenrieders Begabung, die Tonalität dieses Dichters zu erfassen. Und seine ganze Übertragung scheint aus diesem intuitiven Erfassen heraus entstanden zu sein.

Das intiutive Erleben indessen ist nur erste Voraussetzung. Jede Übersetzung muss zugleich auch geistige Auseinandersetzung sein und als solche, ähnlich einer kritischen Betrachtung, die Substanz einer Dichtung vermitteln. Ausserdem muss der Übersetzer aber auch seiner eigenen Sprache treu bleiben und also nach zwei Seiten oft unvereinbare Rücksicht nehmen. Die folgenden Beispiele geben wohl einen Begriff von den Schwierigkeiten, die er bewältigen sollte.

Dans l'immobilité de l'air
Le feu laissait tomber l'or de sa lourde haleine P 142

heisst es in einem der schönsten Erinnerungsbilder von Milosz. Es findet sich in der Übersetzung als:

Aus der reglosen Luft
Liess das Feuer das Gold seines schweren Atems fallen.
G 149

Dies ist offensichtlich nicht dasselbe; und immer wieder erstaunt uns der Übersetzer durch seine adjektivische Wiedergabe von Milosz' unverkennbar substantivischer Sprache. Da werden beispielsweise «le bêtes de la solitude» (P 119) zu «die einsamen Tiere» (G 125), «un dais de parfums» (MM 57) zu «eine duftende Wolke» (G 58) oder:

Et te voici debout dans ce temps de laideur rieuse P 121

wird zu:

Und da stehst du nun in dieser hässlich lachenden Zeit.
G 128

Wie diese Veränderung Milosz' innerstes Wesen entstellt, das zeigt ein Blick auf den zentralen *Cantique de la Connaissance:*

Mais la vérité ne fait pas mentir le langage sacré: car elle est aussi le soleil visible du monde substantiel, de l'univers immobile.

De ce soleil, l'or terrestre tire sa substance et sa couleur; l'homme la lumière de sa connaissance. P 127

«l'or tire sa substance»: das Gold ist aus der Sonne hervorgegangen, ist nicht w i e die Sonne, ist nicht von der E i g e n schaft der Sonne, sondern von ihrer S u b s t a n z.

Wo Giraudoux aus seiner Schau der geheimnisvollen «ressemblance» der Dinge die Einheit der Welt spielend erschafft, da steht für Milosz diese Einheit fest aus heiliger Identität.

Toi par qui le pain et le vin *sont* sa chair et son sang, et par qui sa mort *est* l'obscurcissement du soleil. AI 145

Von dieser innersten Erfahrung der Transsubstantiation her wird es an sehr vielen Stellen fraglich, ob das französische «être», der Neigung des Deutschen folgend, mit anderen Verben wiedergegeben werden dürfe. Grossenrieder hat sich oft in dieser Richtung entschieden:

De ce oui éternel qui *est* une saveur
De feu, de blé et d'eau à la bouche des purs P 121

Jenes ewigen Jas, das nach Feuer, Korn und Wasser
Schmeckt im Mund der Reinen. G 127

Et c'est là un de ces souvenirs
Qui ne *sont* plus *mesure* du temps. P 142

Und dies ist eine der Erinnerungen,
Die mit der Zeit *verschmelzen.* G 148

Dass die Dinge nicht in sich selber stehen, sondern in jener Kette, die von der innersten Wahrheit zur strahlendsten Diesseitigkeit des Goldes reicht, das drückt sich immer wieder in der für Milosz so charakteristischen Folge der Genitive aus. Auch darüber setzt sich Grossenrieder hinweg.[2]

Mon corps! tant que deux cœurs séparés, égarés,
Se chercheront dans *les vapeurs des cascades du matin,*
P 120

O mein Leib! Solang zwei getrennte, verirrte Herzen
Sich suchen *im Dunste des schäumenden Morgensturzes,*
G 125

ils ont été précipités du monde immobile des archétypes dans *l'abîme de tourmente du temps.* P 125

stürzten sie hinab aus der unbeweglichen Welt der Urbilder in *die abgründige Not der Zeit.* G 131

In solchen Übertragungen ist jene Kette nicht mehr erschaubar. Das Bild eines All, wo die Energien der inneren Welt die geistige Substanz aller Materie sind, ist zerstört. Und zerstört ist diese langsame Schwere von Milosz' Sätzen, die gleichsam den Widerstand bilden gegen die lange Geduld, die das Leben braucht.

Die substantivische Sprache von Milosz steht aber noch für anderes. Wenn beispielsweise in der Vision der Hölle die Unterscheidung steht:

Où l'on n'est pas solitaire mais solitude, ni abandonné mais abandon, ni damné mais damnation. P 132

und es heisst:

Où les lumières sont fureur.[3] P 131

so drückt sich darin zugleich auch die Objektivität seiner Welt aus. Nicht mehr darum geht es, die Dinge nach einer persönlichen Ansicht zu charakterisieren, vielmehr darum, sie zu erkennen in ihrer Substanz und ihnen aus diesem Erkennen ihren Namen zu geben.

C'est alors que l'on parle à Dieu non plus de soi-même et de son misérable malheur, mais de l'homme, et de l'écume, et du sable, et du vent et de la pluie. MM 86

Damit zeigt es sich auch, dass die andere Abweichung von den Versen:

Dans l'immobilité de l'air
Le feu laissait tomber l'or de sa lourde haleine

Milosz in seinem Wesen verkennt. Das Französische «dans» belässt das Geschehen als Ganzes in seiner objektiven Ferne. Das «aus» durchbricht diese, gibt der Bewegung eine Richtung und eine Möglichkeit des Bezugs auf einen Betrachter. Auch dies ist nicht eine einzelne Erscheinung.

So kommt Eure Stimme, in entsetzlicher Unschuld, so dringt Eure Stimme, Girolama, ein in mein schlechtes Herz. G 55

übersetzt Grossenrieder eine Stelle aus *Mañara.* Wenn man den französischen Text vergleicht:

Ainsi marche votre voix, terrible d'innocence, ainsi marche votre voix, Girolame, dans mon mauvais cœur MM 53

so zeigt sich wieder, wie Milosz, indem er diese Stimme in ihrem blossen «Gehen» begreift und sie durch keine Richtung[4] und keinen persönlichen Bezug vergewaltigt, noch das Nächste in einen objektiven Raum verwandelt.

Grossenrieder sieht grundsätzlich anders, er sieht perspektivisch und drängt dies allem auf. So wird:

Et leur sage regard va plus loin que le mien. P 120

zu:

Und ihr weises Auge dringt weiter *hinaus* als meins. G 127

Und was in der Zeit vielfältig gegeneinanderspielt, das wird in deren Linearität hereingenommen:

et très certainement vous n'étiez pas comme vous êtes. MM 55

und gewiss wart Ihr *noch* nicht der, der Ihr seid. G 57

Es fehlt eine Dimension und offenbar genau jene, durch die Milosz Milosz ist.

Eine der einschneidendsten Abweichungen weist das Deutsche auf in seiner Übertragung des «et».

Voilà quel lieu de paix vous avez fait de mon cœur, Girolame.
Et merci, et grand merci à vous, Girolame. MM 56

Einen solchen Frieden habt Ihr in meinem Herzen bereitet.
Dank Euch, Girolama, innigsten Dank. G 57

— Père, je viens vous demander abri. Et protection.
— Et contre qui mon fils?
— Contre moi-même. MM 75

Vater, ich bin da, Euch um Zuflucht und Schutz zu bitten.
Gegen wen, mein Sohn?
Gegen mich selbst. G 73

et il faut bien qu'une sœur pense pour vous et parle pour vous et vous soutienne dans votre marche, et prie Dieu pour vous. MM 56

... dass eine Schwester für Euch denke und für Euch rede und Euch stütze auf Eurem Wege und zu Gott bete für Euch. G 58

An all diesen Vergleichen zeigt sich zunächst das Eine: das «und» ist im Deutschen in seine rein grammatikalische Funktion zurückgenommen, indem es entweder weggelassen oder dahin «berichtigt» wurde, dass sich die davorgesetzte Pause aufhebt. Damit legt die Übertragung den Gedanken nahe, dass das «et» von Milosz wohl etwas auszudrücken sucht, was jenseits der Grammatik liegt.

Geht man dem nach, so zeigt sich schon im ersten Beispiel etwas sehr Bedeutsames: wo das deutsche «Dank Euch . . .» sich ganz selbstverständlich auf den vorangehenden Satz bezieht, ist das «Et merci . . .» gerade durch dieses «Et» deutlich vom vorangehenden Satze getrennt. Das Französische kommt von weiter her. Dieser Dank meint mehr, als der frühere Satz oder alle früheren Sätze auszusagen vermöchten. Und die Zärtlichkeit des ihm folgenden «Sœur très douce» weiss davon.

So meint auch das nach der Pause stehende «Et protection» mehr als die deutsche Aneinanderreihung von «Zuflucht und Schutz»; auch es öffnet eine neue Dimension und bereitet schon jene Antwort des im Innersten Verlorenen vor: «Contre moi-même». Auf das dritte Beispiel näher einzugehen erübrigt sich, entspricht doch hier die trennende Interpunktion vor dem «et prie Dieu» genau der in den Worten neu aufgehenden Dimension. Als letztes Beispiel stehe noch der wunderbare Satz vom Anfang des Mysterienspieles:

> Mais nous savons qu'il est, dans l'espace vide de Dieu, des mondes illuminés d'une joie plus chaude que la nôtre, des terres inexplorées et très belles, et loin, bien loin de celle-ci où nous sommes. MM 35
>
> Doch wissen wir, es gibt in Gottes leerem Raume Welten, hellerleuchtet von innigerer Freude, als es die unsere ist, und herrliche, unberührte Länder, fern, weit weg von dem, worin wir leben. G 40

Das deutsche «und herrliche, unberührte Länder, fern, weit weg von dem, worin wir leben» sieht gleichsam auf einer einzigen Ebene in die Ferne, während mit dem französischen «*et* loin . . .» eine Schranke durchbrochen wird, vor der eine neue Weite sich öffnet. Indessen nimmt die Übertragung das hier weggelassene «und» an einer anderen Stelle wieder auf, indem es «des mondes . . . des terres . . .» verbindet und so in Addition verwandelt, was im Französischen reine Apposition, d. h. ein neuer, erweiterter Aspekt des Einen, schon zu Anfang Ausgesagten ist.

Milosz geht niemals vorwärts, indem er das eine an das an-

dere reihte. Das «et», das Wort des Aneinanderreihens erscheint daher immer wieder dort, wo es genau dieses Aneinanderreihen zu durchbrechen vermag, um das Aufbrechen einer neuen Weite spürbar zu machen. Niemals ist das Leben Addition, ist doch auch die Substraktion im Dasein des wirklich Lebendigen nicht möglich, da jedes Tun eine nie mehr zu widerrufende Verwandlung bedeutet:

> Et le menteur peut retirer ce qu'il a dit; mais moi, comment retirerais-je ce que j'ai dit? MM 77

Damit erscheint aber auch in der letzten Weite niemals ein Neues, Hinzugekommenes; nur das Uralte wird endlich enthüllt:

> Homme, homme, quel chemin tu as fait
> Pour arriver à nous qui étions en toi. P 144

und wie die Schritte auf diesem Wege zur innersten Substanz treten die «et» auf in Milosz' Dichtung.

Wie dieser Weg bildhaft vorzustellen wäre, zeigen am deutlichsten die Gedichte. Die meisten und vor allem die frühen bestehen aus regelmässig vierzeiligen Strophen. Was aber graphisch wiederum zunächst auf ein lineares Aneinanderreihen hindeuten mag, das wird durch die Anordnung der Sätze ergänzt.

> Solitude, ma mère, redites-moi ma vie! Voici
> Le mur sans crucifix et la table et le livre
> Fermé! Si l'impossible attendu si longtemps
> Frappait à la fenêtre, comme le rouge-gorge au cœur gelé,
>
> Qui donc se lèverait ici pour lui ouvrir? Appel
> Du chasseur ... P 87

Solche im Innern der Verse stehenden Pausen lassen Eine grosse Bewegung unaufhaltsam durch die Dichtung Milosz' hindurchgehen. Dabei entsteht niemals ein barockes Vermengen; in diesen Versübergriffen ist oft etwas von der Präzision einer immer wiederkehrenden Synkope.

Was macht die Übersetzung daraus? Milosz sagt:

> C'est lui! C'est l'homme! Il s'est levé! Et l'éternel devoir
> L'ayant pris par la main calleuse, il va au-devant de son jour. Moi,
> Mes jours sont ...

und wieder, wie in dem

> Solitude, ma mère, redites-moi ma vie! Voici ...

Innen- und Aussenwelt nicht in Versen auseinanderbrechen, so ist auch hier die Antithetik wohl durch den Versübergriff gesteigert, dennoch aber in der Bewegung des Ganzen zusammengehalten. Die Übersetzung lautet:

Er ist's. Der Mensch! Aufgestanden ist er! Die ewige Pflicht
Hält ihn bei der schwieligen Hand, und seinem Tag zieht er entgegen.
Meine Tage aber sind . . . G 123

Die vor dem letzten Worte abgebrochene, mit dem letzten Worte umgebogene und mit neuer Intensität sich weiterziehende Linie ist zerstört; und doch scheint diese Linie etwas Wesentliches auszudrücken. Folgende Stellen legen dies noch näher:

. . . est-ce vrai
Que tous, tous vous avez cessé de m'aimer, *que jamais,*
Jamais je ne vous verrai plus à travers le cristal
De l'enfance? P 87

Ainsi donc, si tu veux me plaire — après! loin d'ici! *toi*
Murmurant, ruisselant de fleurs ressucitées, *toi jardin*
Où . . . P 105

Es sind Parallelkonstruktionen, deren Parallelität aber zugleich am Versende verschoben ist. Grossenrieders

Ist es wahr
Dass ihr alle, alle aufhörtet, mich zu lieben, dass ich euch
Nie, nie mehr erblicken werde durchs Kristall
Der Kindheit? G 117

will nicht völlig befriedigen, da gerade in der Brechung des wiederholten Wortes (jamais // Jamais) eine tiefere Absicht zu liegen scheint.

Milosz' Spannung von «Toi» zu «toi jardin» fällt ganz weg:

Möchtest du mir also denn gefallen — nachher! fern von hier-
Garten du, rauschend und überfliessend von wiedererstandenen Blumen . . . G 120

Wieder ist dieses Fehlen einer Dimension zu spüren und wieder die Addition, dort wo Milosz' Dynamik eine ganz andere ist. Alle hier gezeigten Stellen — und viele andere vermöchten es zu bestätigen — legen für diese Bewegung, die alles zusammenfasst und nichts vermengt, die Vorstellung der Spirale nahe.

Die Spirale kennzeichnet das ganze Werk Milosz', ist im Fluge jeder einsamen Schwalbe, Sehnsuchtsbild aus dem Lande der Kindheit, und noch im Kreisen des alles erzeugenden Urgestirns, der Sonne.

Die Spirale, und nicht der blosse Fortgang, dies wurde früher schon klar. Die Spirale und nicht der Kreis: Denn, dass der Mensch niemals wieder an den früheren Ort zurückkehren kann, dass die Wandlung in jedem Schritte sich vollzieht und der im Tode Girolames und im Verrat Annalenas verkörperte Schrei:

> Paix, paix. Tout cela n'est plus. Tout cela n'est plus ici, mon fils Lémuel. P 100

für jeden Augenblick des Lebens gilt, das ist hier tiefe, schmerzliche Erfahrung.

Aber, wie jene erst im letzten Augenblick umgebrochenen Verse einen neuen unverhofften Bereich öffnen, so bricht in der Spirale, was jemals in tödliche Abspaltung zu führen drohte, an seinem äussersten Rande auf in eine neue Welt der Bejahung; und das ist die Gewissheit, die so heisst:

> De la dernière étincelle nocturne de *ta* démence jaillira *la* première aurore! MM 85

Auch im Rhythmus des Prosatextes drückt sie sich auf ihre Weise aus. Das sind vor allem jene Stellen, wo zentrale Worte zwar wiederholt, zugleich aber durch neu zu ihnen Hinzutretendes in einen anderen Bezug hineingestellt werden.

> Que sais-tu de ta douleur, mon fils? Que sais-tu donc de ta douleur en moi, mon fils? MM 80

> Was verstehst du von deinem Schmerz, mein Sohn? Was weisst du von deinem Schmerz in mir, mein Sohn? G 76

> Voici la lune, voici la terre, voici l'homme très faible et sa grande douleur. MM 88

> Dies ist der Mond und dies die Erde, und hier der schwache Mensch mit seinem Schmerz. G 83

> Dis, est-ce pour cela que tu m'as bercé avec des larmes et du rêve dans tes tristes yeux, dans tes chers yeux couleur de voyage et de vent? MM 67

> Sag, hast du mich darum gewiegt mit Tränen und Traum im traurigen Blick, in deinen lieben Augen, die erfüllt sind von Fahrten und Wind? G 67

Warum Grossenrieder solche Wiederholungen wie aus einem schlechten Schüleraufsatz ausstreicht, ist nicht zu ersehen, um so weniger als sie ein Ausdruck sind von der Einfalt, die Milosz immer erstrebt hat, von jener grossen Einfalt, der allein es gegeben ist, wahr zu reden von den Dingen der Welt.

Von den Dingen der Welt und zugleich nicht nur von ihnen. Immer entschiedener geht Milosz dorthin wo es heisst:

Les voix que tu entends ne viennent plus des choses. P 100

wo das Eigentliche nur noch zwischen den Dingen vernommen werden kann.

Damit geht es aber nicht mehr vor allem um die Wörter, sondern um das Innerste der Sprache, um ihre Syntax, um schöpferische Freiheit und Gesetz im Bezug ihrer Wörter. Da nun gerade darin das Französische und das Deutsche weltweit voneinander getrennt sind, so wird der Versuch einer Milosz-Übersetzung immer auf beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten stossen. Hat der Übersetzer sich davon Rechenschaft abgelegt, hat er den ernsthaftesten Versuch unternommen, aus dem Geist der deutschen Sprache heraus den französischen Text neu zu erschaffen? Wenn das auch eine Frage ist, die erst auf der Basis eines prinzipiellen Vergleichs deutschen und französischen Sprachgeistes restlos beantwortet werden könnte, so lassen doch die angeführten Beispiele mehr als daran zweifeln, dass hier eine Vertiefung in das Werk des Dichters stattgefunden hat und dass auch nur bis zu den einfachen Erkenntnissen von Milosz' Stil vorgedrungen wurde, die dem Leser gleichsam à rebours aus dem Vergleich erwachsen.

Gerda Zeltner-Neukomm.

Anmerkungen zum Text:

[1] O. W. von L. Milosz: *Miguel Mañara, Gedichte.* Übersetzung und Einleitung von Hans Grossenrieder. Stocker, Luzern 1944.

[2] Man weiss von Flaubert, dass er sich tagelang darüber grämte, dass «le parfum des fleurs d'oranges» nicht anders als mit zwei Genitiven wiederzugeben ist. Das Französische ist also nicht weniger sensibel für die Schwerfälligkeit dieser Konstruktion, die Milosz hier indessen leicht hätte umgehen können. Eine deutsche Entsprechung müsste daher gefunden werden, um so eher, als Grossenrieder sich nicht scheut, den doppelten Genitiv — nur leider am falschen Ort — zu setzen:

...et tu parleras librement *à l'âme du monde de l'Arbre*, de l'Eau et du Métal, MM 85

...und frei sprichst du dann *mit der Seele der Welt des Baumes*, des Wassers und des Metalls, G 80

[3] Was Grossenrieder mit «wo die Lichter rasend sind» (G 139) wiedergibt.

[4] Das Hineingehen kann das Französische immer nur mit Richtungsverben (venir, entrer, pénétrer...) wiedergeben.

Abkürzungen: MM: *Miguel Mañara*
P: *Poèmes*
AI: *L'Amoureuse Initiation*
G: *Grossenrieders Übersetzungsband*
} l. u. f. 1944/45

GLOSSEN

C. F. RAMUZ: CHANSON (Le petit village)

Vivre, c'est un peu
comme quand on danse:
on a plaisir à commencer —
un piston, une clarinette —
on a plaisir à s'arrêter —
le trombone est essoufflé —
on a regret d'avoir fini,
la tête tourne et il fait nuit.

Es ist erstaunlich, wie in diesem unscheinbaren, 1903 erschienenen Gedicht, schon die ganze Kunst Ramuz' und die Problematik der Zeit angedeutet liegt. Das Leben ein Tanz — ein altes Motiv, aber das ist der Zauber der Poesie, dass sie durch die leisen Wendungen des sprachlichen Ausdrucks das Allgemeine in ein Besonderes verwandeln kann. Die blosse Nennung der Instrumente schafft die ländliche Atmosphäre. Wir sind nicht an einem vornehmen Ball, sondern unter einfachem Volke. Das kollektiv-anonyme «on», die unbeholfene Sprache: «c'est comme quand on danse», verstärken den Eindruck des Elementaren und Primitiven.

Der Mittelteil betont durch das gleichmässige «on a plaisir» das Anfangen und Aufhören der einzelnen Tänze — es ist die alltäglich sich wiederholende Dynamik des Lebens: jedes Tagewerk wie ein Tanz, den man mit Vergnügen beginnt, und den man, wenn man sich müde getanzt hat — le trombone est essoufflé — mit Vergnügen abbricht.

Aber der erste Anfang und das letzte Ende sind besonders herausgehoben: der Anfang durch eine leichte rhythmische Stauung — der Versübergriff von «un peu» zu «comme quand on danse» ist wie das Zaudern, bevor man sich in den Tanz des Lebens wagt, ein fast unmerkliches Anhalten des Atems und Stocken des Herzschlags — am Schluss wieder aufgenommen durch das Schwindelgefühl am Ende des Tanzes vor der Nacht, vor dem Nichts. Der einfache Gang des Lebens wird überschattet durch das aus dem Unbewussten aufsteigende leise Grauen. Das heitere Spiel des Daseins ist eingerahmt vom dunkeln Geheimnis des Anfangs und des Endes.

T. S.

ARIOSTO: ORLANDO FURIOSO, IX, 28

. . . altrui niente
Par che l'ardire o che la forza giovi;
Porta egli e fa portare alla sua gente
Certi instrumenti inusitati e novi;
Canne di ferro son, lunghe dua braccia,
Alle quai dentro alcuna palla caccia. (Prima versione.)

. . . altrui niente
La possanza, l'ardir, l'ingegno giova;
Porta alcun'arme che l'antiqua gente
Non vide mai, né, fuor ch'a lui, la nuova:
Un ferro bugio, lungo da dua braccia,
Dentro a cui polve et una palla caccia. (Versione definitiva.)

Da arma solo praticamente inaudita, nomenclatoria (canne di ferro), misurabile al millimetro (dua braccia), l'archibugio s'è fatto un arnese pateticamente misterioso. Di più il poeta ha rallentato il ritmo dell'ottava, e s'è indugiato a contemplare lo spettacolo (la possanza, l'ardir, l'ingegno . . .; nè, fuor ch'a lui . . .). Mettere a fuoco l'immagine significa, per l'Ariosto, propriamente rassodare il mezzo del verso, isolarvi una nuova unità ritmica, trovare un tempo forte di più. . . La maggior parte delle correzioni ariostesche rappresenta un assorbimento «a spirale», centrale, lirico, dell'enunciato prima continuo, «orizzontale».

(G. Contini, Esercizi di lettura. Firenze 1939, p. 251—252.)

SARTRE: L'ÊTRE ET LE NÉANT. (Paris 1943).

Ce salon où j'attends le maître de maison me révèle, dans sa totalité, le corps de son propriétaire: ce fauteuil est fauteuil-où-il-s'assied, le bureau est bureau-sur lequel-il-écrit, cette fenêtre est fenêtre par où entre la lumière-qui-éclaire-les-objets-qu'il-voit (S. 403).

Je ne conçois jamais un bras qui se lève le long d'un corps immobile: je perçois Pierre-qui-lève-la-main (412).

Mon corps, en tant qu'aliéné, m'échappe vers un être-outil-parmi-des-outils, vers un être-organe-sensible-saisi-par-des-organes-sensibles (430).

J'éprouve mon être-regardé-comme-chose-engagée-dans-une-totalité-des-choses (493).

Die Orgien von Bindestrichen, mit denen Sartre hier zu Werke geht, sind ein kennzeichnendes Stilmittel existentialphilosophischer Schriftsteller. Soweit wir sehen, hat der philosophische Bindestrich bei Hegel seine Entstehung. Hegel ist ja auch in gewissem Sinne Existenzphilosoph. Er macht nämlich ein Ende mit den vergeblichen Versuchen Kants, die von Descartes und ihm selbst zwischen Subjekt und Objekt, Geist und Körper durchgerissene Welt erkenntnistheoretisch wieder zu flicken, und geht entschlossen von ihrer Einheit als einer T a t s a c h e aus: das Subjekt i s t beim Objekt, die Erkenntnis i s t beim Gegenstand, Gott i s t beim Menschen. Bereits damit kann eigentlich alle darauffolgende zergliedernde Auseinandernahme beider Seiten des Bindestrichs nicht mehr entraten. So redet Hegel etwa von «Beziehung-auf-sich», «Reflexion-in-sich» (Enzyklopädie § 113) usw. Heidegger in seiner existentialphilosophischen Periode war dann derjenige, der den Bindestrich systematischer einsetzte.

Er selber weist dafür auf Aristoteles hin, dessen zusammengesetzte Kategorien ja zweifellos dem Sinne nach Bindestriche enthalten (z. B. *πρός τί, οὗ ἕνικα, τὸ τί ἦν εἶναι*). Man könnte in der fast saloppen Art, wie Aristoteles da das konkrete Bindewort substantiviert, geradezu ein existentialphilosophisches Einsprengsel in seiner sonst durch und durch essentialischen Lehre sehen; ein Erschlaffen des Sprachgeistes ist in jener Zeit um so weniger schon da, als er im Neuplatonismus dann wieder ein starkes Schöpfertum in abstrakten Dingwörtern zeigt. Eine weitere Entwicklung unseres Bindestrich-Problems nach Heidegger weist etwa das Buch Ludwig Binswangers *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* (Zürich 1942). Wir hören da vom «Mich-dir-Schenken-den», vom «In-der-Welt-über-die-Welt-hinaus-sein» und vom «Nehmen-bei-der-schwachen-Stelle». Sartre treibt diese Manier auf die Spitze. Das ist kein Zufall. Ihm, der gleichzeitig ein bedeutender Dichter ist, liegt ganz besonders daran, sich auf diese Weise auch eine *Begriffs*sprache für das Atmosphärische zu sichern, wie es die *Dichtung* durch Vergleiche, unmittelbare Aufrufung und andere Suggestionen der Schau zu geben vermag. Einmal schildert er in *Etre et Néant* beispielsweise, wie er sich das Rauchen habe abgewöhnen wollen, wie aber dadurch alle Dinge den reichen Lebensreiz verloren, den sie vom Rauchen her angenommen hatten — wir würden sagen, wie durch die Anwesenheit eines geliebten Menschen: «Etre-susceptible-d'être-rencontré-par-moi-fumant, telle était la qualité concrète qui s'était épandue universellement sur les choses» (687).

Schon der unfachmännische Leser hat hier das dumpfe Gefühl

des Missbrauchs eines Stilmittels; und er hat recht. Die Bestrebung Sartres ist folgerichtig, aber es zeigt sich in ihr nun mit aller Deutlichkeit das tragische proton pseudos aller Existenzphilosophie auf. Was die Bindestrich-Ungetüme sollen, ist im Grund immer eines: das Heidegger'sche «In-der-Welt-sein» ausdrücken. Das Existenzdenken will ja jene Einheit des Subjekts und Objekts, die uranfängliche Einheit der Wirklichkeit denkend wiedergeben.[1] Da aber alles Denken und Sagen zerlegt, so flickt sie die Bruchstücke auf möglichst lautlose, unbegriffliche, nicht prädizierende Weise mit den Stiften der Bindestriche wieder zusammen und glaubt, so die Einheit als bewahrte ins Denken übergeführt zu haben. Derart einfach aber kann sich das Denken nicht selbst aufheben. Nur aus dem innersten, mit sich und seiner Ausdrücklichkeit ernstmachenden Wesen des Denkens kann es sich überwinden. Die Identität der Sache ist für den Geist nur als *gemeinte* einfach ihr Bei-sich-selbst-sein, als *ausdrückliche* aber immer ihr Zu-sich-selbst-kommen — dies nämlich durch die dialektische Bewegung des Denkens, mag dieselbe auch unabschliessbar sein und nicht wieder ganz in die Einheit der Sache hinaufsteigen, von wo sie in die Zweiheit hinabgestiegen war.

Dabei ist es vielsagend, *wo* die Brücken der Bindestriche aufhören. Warum wurde in unserem ersten Beispiel nicht geschrieben: «fenêtre-par-où-entre-la-lumière-qui etc.»? Warum werden nicht überhaupt *alle* Wörter durch Bindestriche verbunden? Das würde eben die vollkommene «Klebrigkeit des An-sich» bedeuten, von welcher Sartres Freiheits-Philosophie mit allen Kräften wegstrebt. Diese Freiheitslehre des «Für-sich», die nicht an das An-und-für-sich glaubt, bei Fichte stehen bleibt und nicht zu Hegel fortschreitet — sie wird hier allerdings so übersteigert, dass sie überhaupt kein Sein mehr anerkennt, sondern es in dem ewigen Über-sich-hinausgehen ganz verflüchtigt. Dann liegt ein Zurückschlagen in eine Romantik, sich in die gediegene Masse des An-sich zurückzuwühlen, nahe — sei es auch nur in der Form dieser Bindestrich-Manie.

Es ist also in dieser die sehr alte Bestrebung verborgen, das Irrationale festzuhalten und doch mit ihm rational zu arbeiten. Diese Methode hatten Scholastik und Mystik, deren Einheit erst heute klar wird, stark ausgebildet. Sie nahmen ein konkretes Prädikat, setzten ein «über» davor, um damit die überschreitende Dimension des Göttlichen anzudeuten, und arbeiteten dann damit wie

[1] In höchstem Masse ist dies das Ziel des indischen Denkens; es vermag ganze Sätze, ja halbe Seiten zu einem Wort zusammenzuschweissen.

mit einem rationalen Begriff. Oder ein Begriff wurde gesetzt und gleichzeitig aufgehoben, und so dann doch als positiver Begriff eingesetzt. Noch Frau von Guyon arbeitet in breitem Masse mit diesem Stilmittel: «faire sans faire» u. ä. Auch für dieses Verfahren findet sich in Sartres philosophischem Stil ein klares Gegenstück: die reichliche Verwendung von zusammengesetzten Bindewörtern wie en tant que, sur le mode de usw. Sie verhüllen oft einfach den nackten Widerspruch, der positiv eingesetzt wird: «être sur le mode de ne pas être» etc.

Wir geben für die Schachtelung durch diese Bindewörter noch zwei Beispiele: «Notre être-dans-le-monde en tant que nous avons à l'être sous forme d'être-au-milieu-du-monde» (383).

«Le pour-soi est un être pour qui son être est en question dans son être en tant que cet être est essentiellement une certaine manière de *ne pas être*, un être qu'il pose du même coup comme autre que lui» (222). E. B.

ATLANTIS AUSGABEN

DIE TRAGÖDIEN DES SOPHOKLES
Ins Deutsche übertragen von Emil Staiger

504 Seiten auf dünnem, hadernhaltigem Papier. In Leinen Fr. 12.50.

«Hier entstand ein Werk von objektiver Geltung, das auf Grund subtilster Kenntnisse der Originalsprache und eines bis zum Dichterischen reichenden Feingefühls für deutsche Sprache das Meisterwerk des Griechen wahrhaft *verdeutscht*». (National-Zeitung)

FRIEDRICH HÖLDERLINS WERKE
Mit einer Einleitung von Emil Staiger

Band I: Gedichte – Band II: Hyperion, Empedokles, Aufsätze und Entwürfe.
In Leinen, Band einzeln Fr. 11.—, beide Bände zusammen Fr. 20.—.

«Heute, da sich edle Jugend über weite Länder hin an ihrer Verehrung für Hölderlin zu erkennen beginnt, bedeutet Emil Staigers schöne Ausgabe der Werke Hölderlins mehr als nur die Erneuerung einer Klassikerausgabe . . .» (Neue Zürcher Zeitung)

DEUTSCHE GEDICHTE AUS VIER JAHRHUNDERTEN
Ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann

520 Seiten. In Leinen Fr. 12.50.

«Aus dem an grossen Werken wahrlich unerschöpflich reichen Zeitraum von Luther bis Nietzsche haben die beiden Herausgeber mit einer unbeirrbaren, überzeugenden Urteilssicherheit die schönsten Blüten der lyrischen Dichtung herausgelesen und zu einem glänzenden Panorama schöpferischen Geistes zusammengestellt, das auch dort nichts an Geschlossenheit und Eindringlichkeit einbüsst, wo vielleicht zum Erstaunen der Leser die Akzente und Schwerpunkte zuweilen anders angesetzt wurden als in den herkömmlichen Literaturdarstellungen.» (National-Zeitung)

GRIMMELSHAUSEN
DER ABENTEUERLICHE SIMPLIZISSIMUS
Mit einer Einleitung von Max Wehrli

488 Seiten auf dünnem, hadernhaltigem Papier. In Leinen Fr. 11.—.

«Max Wehrli gibt in einer konzentrierten Einleitung neben einem biographischen Grundriss über Grimmelshausen dem Roman alle nötigen literarischen und kulturgeschichtlichen Koordinaten. Diese so aufs beste besorgte Atlantisausgabe vermittelt in heutiger Orthographie die ungekürzte ursprüngliche Fassung.» (Neue Zürcher Zeitung)

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich